Ataç

Ataç kitabevinin aylık dergisi

Şükran KURDAKUL
Memduh BALABAN
Attilâ İLHAN
Behçet NECATİGİL
Tahsin YÜCEL
BAUDELAIRE
Sait MADEN
KONUR
Aziz NESİN
Sabri ALTINEL
Asım BEZİRCİ
Mehmet SEYDA
Orhan DURU
Günay AKARSU
Adnan BENK
L. VİSCONTİ
Rekin TEKSOY
Halit REFİĞ
Sami KARAÖREN
Afşar TİMUÇİN
Emel DİLMAN
Ayşegül GÜNKUT
K. KARAOBALI



yıldız kenter'in kişiliği

2

Ataç
Ataç kitabevinin aylık dergisi

BİRİNCİ YIL

SAYI : 2 CİLT : 1

15 HAZİRAN 1962

***

Sahibi :

ŞÜKRAN KURDAKUL

***

Yazı işlerini fiilen idare eden :

İ. AFŞAR TİMUÇİN

***

Her ayın onbeşinde İstanbul'da yayınlanır ● Sayısı 100 kuruştur. ● Altı aylık abonesi 6 lira, yıllık abonesi on iki liradır ● Havaleler ATAÇ KİTABEVİ adına gönderilmelidir

***

● Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez ● Yazı işleriyle ilgili konularda kitabevine Çarşamba günleri 14 - 16 arasında müracaat kabul edilir. Ataç Kitabevi - Ankara Cad. 45 ●

***

İLÂN KOŞULLARI :

Arka kapak : Çift renk : 1250 T.L.

Arka kapak içi : 1000 T.L.

İç sahifeler : Santimi 15 T.L.

Basıldığı yer :

Büyük Kervan Basımevi

Aydınlar Han - Nuruosmaniye Cad. - İstanbul

Aydını bekleyen görev

Şükran KURDAKUL

Devrim tarihimiz, gerilikçinin özellikle 1923 den sonra arsız bir benimseyiş numarası içinde ulusal bilincimizin dayandığı kavramları kendi tezgâhına alarak içini boşaltmıya çalıştığının çeşitli örnekleriyle doludur.

Bir önceki dönemde sarayı, medresesi, öteki kurumlariyle yenilen bir düzenin bulduğu son çare bu oluyor artık: Halkçılık kavramını halktan, Devrimcilik kavramını Atatürk'ten, Ulusçuluk kavramını tarih gerçeklerinden ayırarak; halkçılığı, devrimciliği, ulusçuluğu içi boş sözcük kalıplarına çevirmek.. Böylece halkçı aydını asıl değerlerinden koparılmış söz yığınları içine sıkıştırdıktan sonra gizlediği çıkar dolabının dönmesi için engel kalmadığını sanıyor gerilikçi.

Devrim tarihimiz Türk halkının bütün bu gizli kapaklı oyunlardan başarı ile çıktığını gösteriyor oysa. Tutucu kuvvetlerin çeşitli engellerine aldanır görünen halk, beraber olma bilincine konan yasaklara boyun eğmiyor. 27 Mayıs hareketini yönetim açısından alarak değerlendirmek yanlıştır bu yüzden. 27 Mayısta bu halk, — 1923 başkaldırmasını da yönetim açısından alarak — aksi devrimin yarattığı karanlığa yuvarlanan kötümser aydını yalanlamıştır.

Yarattığı çeşitli toplumsal dalgalanışların arkasına çekilerek aydını içi boş sözcükler ortamında sınırlamaya çalışan aksidevrim, şimdi var gücü ile gene aynı karanlığı yayma çabasındadır.

Devrim tarihinin sorumunu taşıyan halkçı aydın bu karanlığa karşı koyacaktır önce; ulusal bilincimizin dayandığı kavramları korumasını bilecektir.

«Yıllardır geliştire geliştire sürdürülen duygu eğitimi bu ülkenin aydınlarını dayanıksız yargılarla yetinmeğe alıştırdı.»
ATAÇ
(Diyelim'den)

Ataç ve Ötesi

ATAÇ'IN DİLDEKİ USÇULUĞU

Ataç'ın ardından yazılmış olanları bir kez daha okudum da, değişik eğilimleri olan yazarlarımızın, sanatçılarımızın çoğunda ortak bir tasanın varlığını apaçık gördüm. Hepsi de Ataç üstüne yazarlarken değişik sözcükler kullansalar da duygululuktan kaçınmıya özellikle önem vererek o yazılarını yazmakta olduklarını belirtiyorlardı. Her biri, çünkü diyordu, burada duygulu sözcükler kullanırsam, Ataç da görseydi kızardı bu duygululuğa; onun için dikkatli olmalıyım. Kimisi de öyle bir tasanın daha güçlü deyimi olarak «Ataç korkusu» ndan söz açıyordu. Okuyun siz de Tahir Alangu'nun derleyip Varlık'ın 1959 da çıkardığı «Ataç'a Saygı» kitabını, sözünü ettiğim o ortak tasayı göreceksiniz.

Demek Ataç öyle bir tasa, öyle bir korku uyandırabilmişti. Önemli göründü bana bu. Benim anlayışıma göre de Ataç'ın önemi, O'nun o duyguculuğa karşı direnişinden doğmuştur. Duyguculuğa karşı çıkan yazarlarımızın, sanatçılarımızın eskiye göre sayıca artışında Ataç - etkisinin büyük olduğu kanısındayım. Yeni yazınımızın (edebiyatımızın) kuruluşunda O'nun yeri önemlidir derken, Ataç'ın usçuluğunu ileri sürmek gerek, bana kalırsa.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ataç için : «Mabeyinde bayramlaşmaya gider gibi konuşmaya alışmış bir edebiyatta bu herkesin ayağına basa basa yürüyen adam elbette birtakım hiddetler uyandıracaktır.» derken, Ataç'ın yürüyüşündeki değişikliğe çok doğru olarak değinmiş oluyordu. Gene Tanpınar : «... bu akıl adamı aynı zamanda duygu adamıydı. Belki duygularına karşı fazla hafifti, onları her zaman göstermezdi. Fakat bu cevherin nerede ve ne zaman sarfedileceğini iyi bilirdi.» derken de Ataç'ın us ile duygu arasında kurabilmeyi başardığı dengeyi de belirtmiş oluyordu.

O'nun dilciliği de elbette usçuluğuna aykırı olmıyacaktı. Gerçekte kendisi de : «Öz-türkçeye özenişim de duygularımın etkisiyle değildir. Lâtince, yunanca öğretilmiyen bir ülkede tek doğru yolun, tek usûl (akli, akla uygun) yolun öz-dile gitmek olduğunu düşüncemle anladım da onun için o yolu tuttum.» diye dilcilikteki davranışının özünü belirtiyordu.

DİL VE TOPLUM BAĞLILIĞI

Toplumsal bir kurum olduğuna göre dilin de toplumun durumuna bağlı gelişmeler göstereceği açıktır.

Toplumumuzda islâmlaşma dönemiyle başlıyan, aşağı yukarı Tanzimat'a değin beş yüz yıl süren ve bugünleredek ulaşan bir dil sorunumuz vardır. Bu dil sorunu Fars ve Arap dilleriyle yazınlarının etkileri altında ortaya çıkmıştı. Gerçekte bir yanda o dillerle ve aruz vezniyle yazılan Divan şiiri, öte yanda islâmlaşmadan önceki hece vezniyle ve halk diliyle söylenen ya da yazılan halk ve tekke yazını, saray - medrese ile halk yığınları arasındaki toplumsal ayrılığın dildeki ve yazındaki yansımasından başka bir şey olmamıştır. Osmanlılık kavramiyle Türklük kavramının bir türlü uzlaştırılamamış olmasının bir sonucudur o dildeki ve toplumdaki ayrılık. Benim inanışıma göre, altı yüzyıllık bir imparatorluğun çöküşü de: hanedanın ve o hanedanın çevresinde toplanmış kişilerin, kendilerinin halk yığınlarını oluşturan insanlardan ayrı, üstün olduklarına inançları yüzünden yönetenlerle yönetilenler arasındaki bugünkü çağdaş kafanın kolay kolay kavrıyamıyacağı bir kopuşun sonucu olmuştur.

Tanzimat'taki uyanışlar da o osmanlılık niteliğinden yöneticileri tümüyle kurtaramamış olduğu için «Osmanlılık» ve «Türklük» ayrılığı Atatürk çağına değin süregelmiştir. XVII ve XVIII inci yüzyıl batısının, özellikle fransız filozoflarının, klâsiklerinin ve romantiklerinin etkileriyle Tanzimat'ın getirdiği: belki, o ayrılığın toplum genişliğinde bir «uzlaşmazlık» biçiminde daha açık, daha belirgin olarak ortaya konulmuş, daha doğrusu ortaya çıkmış olmasıdır.

Tanzimat, toplumu doğu gizemciliğinden (mistisizminden) kurtarıp batının gerçekliğine ve duygusuna sokmak uyanışı olmuş, bu uyanış batının ileriliği karşısında uyuyan hanedan çevrelerine karşı, o topluma kendi benliğini vermek yolunda bir tepki olarak doğmuştur. Aydınlar çevresinde dildeki türkçeleşme düşüncesinin de gene o sıralarda ortaya çıkmış olması bir raslantı değildi elbette. Ama dediğim gibi, Şinası'yle başlayıp Ziya Gökalp'e değin uzuyan kişisel çabalar ne yazık ki hanedan yöneticilerini uyandıracak bir şansa varamamış, hanedan osmanlılık niteliğine sonunadek yapışıp kalmış, sonunda bu yapışkanlık yabancıların öksesine düşecek denli bir soysuzluğa varmıştır.

ATAÇ'IN DİRENİŞİNDEKİ GERÇEKÇİLİK

Ataç'ın Cumhuriyet dönemimizde yaptığı, kökleri islâmlaşmadan önceki halk yazınımızda bulunan ve Tanzimat'la uyanan bir akımı yeni Cumhuriyet dönemimizde de toplumdaki osmanlı kafalarına karşı savunup bilinçleştirmek olmuştur. Ataç da, kafayı değiştirmenin giysiyi değiştirmek denli kolay olmadığını anlamış olanlardandı. Atatürk'ün ise Türk Tarih Kurumu ile birlikte Türk Dil Kurumu'nun kuruluşunu istemiş olması, elbette paşa gönlünü eğlendirmek için olmamıştır.

Bana kalırsa belirtilmesi gereken yan şu: Dilimiz osmanlıca'nın baskısından nasıl olsa kurtulacaktı. Tanzimat uyanışiyle ve Cumhuriyet yürüyüşüyle birlikte toplumumuz nasıl osmanlı geleneklerinden kurtulmıya doğru yol almıya başlamışsa dilimiz de osmanlıca'dan arınacak, kendi benliğine kavuşacaktı. Değil mi ki çeşitli devrimler bir bütün, Atatürk Devrimi dediğimiz bir bütünün parçalarıydılar, dil devrimi de bu bütünün içinde yerini alacaktı.

Ataç bunu, bu yalın gerçeği anlamış, yolunu buna göre çizmişti. Ataç gerçeğe uygun bir yol seçmeseydi öylesine etkili olamazdı elbette. Ama bu yolda çoğu kez O yapayalnız kaldı, umudu kırılmadı, ürkmedi o yalnızlıktan; yiğitçe direndi. Başarısını o direnişine bağlamak gerek. Direnen insanların, yerleşmiş inançlara, kalıplara, geleneklere başkaldırmanın, çoğu yönüyle doğulu kalmış nitelikleri olan bir ortamda ne denli zorlu bir savaşa, uğraşa yol açtığını, açmakta olduğunu hep gördük, görüyoruz, daha da göreceğiz. Ne var ki o yola başlangıçta yalnız çıkılır ama sonunda insan ardında yığınlarca insan bulur. Ataç'ın da ardında koca bir sanatçı-düşünür kuşağı bırakmış olması elbette bir raslantı olmamıştır.

ATAÇ AŞIRI MIYDI?

Nasıl Şinasi Tanzimat ve sonrasında, Ziya Gökalp II. Meşrutiyet dönemlerinde türkçeciliğin toplumdaki öncülüklerini yapmışlarsa Ataç da Cumhuriyet döneminde bu öncülük işini üzerine yüklenmiştir. Gerçekten, sözcüğün her anlamıyla bu bir yüklenme'ydi. Kendisi de: «Oysaki ben, öz-türkçe için nice kazançları teptim, rahatımı kaçırdım. Üzdüm kendimi, adımı deliye çıkarttım.» diyerek o «yüklenme»yi belirtiyordu apaçık.

Bir öncünün davranışıydı Ataç'ınki. Bu niteliği göz önüne almıyanlar ya da almak istemiyenler O'nu «aşırı», «dengesiz» olmakla suçladılar. Bu suçlamanın şu ya da bu yönden bugün bile, en ummadığınız kişilerden çıkararak durmamış olduğunu görmek insanı düşündürüyor.

BİR ELEŞTİRİCİNİN GÖRÜŞÜ :

Bakın, eleştirici Adnan Benk geçenlerde (*) neler yazıyordu: «Ataç, kendi arı türkçesiyle karşılanmıyan kavramlar oldu mu, eski bir sözcüğü kullanmaktansa o kavramı boşlamayı göze alacak kadar biçimciydi. Öyle ki, türkçeyi kendi kullanacağı yerde türkçenin elinde bir oyuncak olmaya başlamıştı.»

İşte Adnan Benk böyleler yazıyor. Ataç'ın hangi kavramları «boşladığı» üstüne örnekler vermediği için bu noktanın tartışmasına girişemiyeceğim. Ne var ki, bir değer yargısının konusundan yoksun kaldı mı, havada asılı kalacağını genel olarak söyliyebiliriz. A. Benk'in sözleri de öyle bir temelsizliği gösteriyor. Ataç'ın öncülüğü konusundan yoksun kalan temelsiz bir değer yargısıdır bu.

Bir öncülük davranışı ve bilinciyle eylemini sürdürmek «oyuncak» olmaksa, devrimleri de birer «oyun» gibi görmek, böylece «var olan'ın karşısında» «var olması gereken»i savunmamak durumuna düşer insan. Gericilik de ağırbaşlılık olur artık.

Hadi Ataç'ın öncülük konusunu da bir yana bırakalım. Benk'in o değer yargısı günümüzün gerçeklerinden de kopmuş görünüyor bana. Sanırsınız ki, dilimiz bütün yabancı sözcüklerden olabildiğince arınmış, yerleşmiş, artık türkçe-osmanlıca çatışması diye bir sorun kalmamıştır. Oysa durumun hiç de böyle olmadığını hepimiz biliyoruz. Atatürk'ün öteki devrimleri gibi dil devrimimiz de daha bitmemiştir. Bugün ve ileride bizleri de ve belki Adnan Benk'in kendisini de bazı kavramları boşladığımız saviyle (iddiasiyle) türkçenin oyuncağı olmakla suçlıyanlar çıkacak, yazının dar çevresinde yaptığım kısa açıklamalardan ötürü elbette haksız, temelsiz olacaktır.

Ataç ne diyordu: «Benim önemimin gerçek yanı.. Kısaca söyliyeyim onun ne olduğunu: doğruluğum. Edebiyatta, dil işinde yalandan kaçınıp düşündüğümü, bezeksiz donaksız, olduğu gibi söyleyişim. Büyük bir şey değil ya, pek de küçümsemeyin.»

Açıkgöz olmanın us'tan yana olmakla bir tutulduğu ortamda açıkgözlüğün foyasını ortaya vurup doğruluk yolunu seçmenin alıklık, delilik sayılmasından ürkmemiş, o doğulu anlayışla sonunadek alay etmiş olan bir Ataç'ın önemi, gerçekten kendi deyişiyle «yaşadığı günlerdeydi». Ama o «günler» daha bitmemiştir, daha uzun süre de biteceğe benzemiyor.

Ataç'ın önemini ve birtakım aşırılıklara düşülse de dilimizin yenileşme hızını azaltmamak gerektiğine olan inancımı yalnız Ataç'ın yaşadığı günlerde değil, bugünün gerçekleri içinde de kavramak zorundayız gibime geliyor.

GÜNÜMÜZÜN GERÇEKLERİ İÇİNDE DİL SORUNU :

Ne var ki Adnan Benk'in bu zorunluğu duymadığı yazısındaki başka sözlerden de anlaşılıyor. Bakın, ne diyor: «İçinde yaşadığımız bu toplumu, şu ya da bu yönünden açklıyan bu topluma sıkı sıkı bağlı bir düşünceniz, bir görüşünüz varsa, bunu en kestirme, en yeterli biçimiyle, yani düşüncenizi çarpıtmadan anlatmak için çırpıyorsanız, kullanacağınız sözcükler, kime karşı koyarsa koysun, ister istemez toplumca benimsenir. Dilcilik bu aslında: Söyliyeceğini kısıntısız, aşırmasız söyleme çabası. Bu çaba oldu mu, dil kendiliğinden girer yola.»

Türkçenin güzelliği ve anlam bakımından şu tümcede bir okul öğrencisinin bile görebileceği aksaklıkları, biçimdeki güzelliğin özdeki doğruluğa sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğini, hadi bunları bir yana bırakalım; ama işte düşünce olarak da Adnan Benk'in söyledikleri gene havada asılı kalmaktadır. Öyle değil mi: Sizin en kestirme, en yeterli biçimiyle kullanacağınız sözcüklerin, kime karşı koyarsa koysun (Hele bir de bu koşul var!), toplumca benimseneceği üstüne bir yargınız olursa, ben size karşı, şu içinde yaşadığınız toplumun yapısını dil konusunda neden göz önünde bulundurmadığınızı sormak hakkını elde etmez miyim? A. Benk içinde yaşadığı toplumun niteliklerine hiç aldırmadan dil sorununu soyut olarak ele alıyor. «İster istemez toplumca benimsenir» gibi parlak sözlerle çözülecek bir sorun değil bu dil sorunu.

Bir yandan, insanların çoğunun mağara ve kovuklarda yaşadığı, sözlüğündeki sözcük sayısının birkaç yüzü geçmediği; öte yandan, kendilerine aydın dediğimiz kişileri düşün ve sanat eylemlerine öylesine yabancı bırakabilen ekonomik yetersizlik ve eğitim eksikliği, aksaklığı gibi koskoca sorunların bulunduğu bir toplumda, «en kestirme, en yeterli biçimiyle kullanacağınız sözcüklerin, kime karşı koyarsa koysun, ister istemez toplumca benimseneceği» düşüncesi de «ister istemez» havada asılı kalacak, toplum koşullarından kopuşun bir anlatımı olacaktır. Biz daha toplumumuzu değil yalnız katları bakımından, aynı katta bulunanlar bakımından da bir dengeye kavuşturamamış durumdayız. Hele dil sorununu, «kime karşı koyarsa koysun» gibi belirsiz, yönsüz, duygucu bir tutumla ele aldık mı bir kez, bu sorunu hiç mi hiç çözemeyiz. Bu da gericileri sevindirir ancak. Adnan Benk'in isteği de bu olmasa gerek. İsteğiyle düşüncesi arasındaki kopuş üstünde yeniden durması kendisi için gerekli oluyor.

Bugüne değin dil sorununun bir eğitim ve toplum sorunu olarak gereğince ele alınmamış olması üzerinde durunca Adnan Benk «kullanacağı sözcüklerin ister istemez toplumca benimseneceği» gibi kolay, iyimser sonuçlara varamıyacaktır.

Bizler dil devrimini de öbür devrimlerimiz gibi, kime karşı koyarsa koysun belirsizliğiyle değil, kime ya da kimlere karşı koyacağımız bilinciyle yürütmek zorunda değil miyiz?

Memduh BALABAN

(*) Dünya gazetesi, 6. Nisan. 1962.

GELECEK SAYIDA:

- *Ahmet Kutsi Tecer — Tiyatro Görüşü.*
- *René Char — Şiirler - Çev. : Sabri Altınel.*
- *Asım Bezirci — Eleştiride Zaman.*
- *Samim Kocagöz'ün Hikâyesi — Açık Oturum.*
- *Suut Kemal Yetkin'le Konuşu.*

GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

gerçekçiliğin iç sorunları

attilâ ilhan

BİZ bir kaç kişi bundan yirmi yıl önce de gerçekçiliğin iç sorunlarını tartışırdık. İzmir'in 1940 şarabçıları avuçlarından harb ve heyecan sızan bir kaç şair adayının gerçekçiliğin çeşitli yönleri arasında seçmeler yapmak yüzünden birbirlerine girdiğini çok görmüşlerdir. O zamanlar şolohof (sonraları bereketli topraklar üzerinde'nin, ince memed'in daha bilmem hangilerinin büyük tohumu olmak üzere) genç gerçekçilerin en kral yazarı oluyordu. ben hâlâ daha gorkiy'den istrati'den remarque'dan ezbere sahifeler okuyabilirim, doğrusu ya, edebiyat belleği ikinci harb sonrasının bir kaç çabuk ünlü yazarını aşamıyan herkesi de düpedüz küçümsemişimdir. siz 1946'larda istanbul'da suratları allak bullak liman işçileri boyayan ressamlar, yüreklerinin kapıları bütün dünyaya açık, kalemleri ve bilekleri faşizm'e ve dikta'ya karşı bilenmiş şairler yaşadığını bilir miydiniz? bizim gerçekçiliğimiz dışardan bakıldığında galiba fazla derin olmıyan fakat yine de hacimli; daha da önemlisi içten ve püskürme bir gerçekçilik olarak görünüyordu; içten bakıldığında ise.... ne içten bakılması? içten bakamadık ki! ya beyoğlu balıkpazarı'nın ucuz meyhanelerinde ya beyazıt'ın tavla şakırtılı acı tömbekili talebe kahvelerinde şaşılacak bir sorumsuzluk ve doğululuk eyilimiyle onu yedik bitirdik. yıllar var ki nice sanatçının gerçekçilik inanışlarıyla birlikte önce kişiliklerini sonra yaşama sevinçlerini ve savaşma güçlerini en sonunda da sanatlarını kaybettiğini görüp duruyoruz. demek ki gerçekçi olmak herhangi bir çağın herhangi bir edebiyatında herhangi bir yöntemi benimsemekten farklıdır. bir kere yöntemi benimsediniz mi mutlaka kendi yaşantınıza uygun fakat genel yaşantıya aykırı düşmiyen bir bileşime varacaksınız. oldu oldu, olmadı olmadı... sonra sizi ikinci yeni'lerin, babıâli tefrikacılıklarının, non-figüratif galerilerin çöplüklerinden toplarlar. bu böyledir demek lüzumsuz. bu zaten böyle olmadı mı?

bilir misiniz ki gerçekçiliği en yanlış anlıyanlar 1940 şarabçılarının en hızlı gerçekçileridir. 1949'da paris'te mahel'in arkadaşı'nın porte d'orlean'daki otelinde bunlardan birisiyle boğaz boğaza geldiğimi hatırlıyorum. şiirde, (tabii gerçekçi şiirde) aslında o kadar beşeri olan évasion thème'lerini, savaşın yıktığı insan psikolojisini ve imkânsız aşkı işlemeğe kalkıştığım için beni a'dan z'ye karalıyor; değişen koşullara, savaş sonrasının getirdiği gayet karışık problemlere düz geometrik üstelik son derece ilkel bir propaganda gerçekçiliğiyle girmemi istiyordu. şüphesiz dediğini yapmadım. çok şükür hâlâ da gerçekçilik sentezimi tamamlamağa çalışıyorum. fakat o nerde acaba? bir ara batı berlin'de jigolo olarak yaşadığını duydum. sonra haberler kesildi. yirmi yıl önce büyük action hayalleri ve hızlı çıkışlar üzerine bir hayat düzenlemek, sonra da yaşlı bir alman frau'un lahana rengi kalçalarının himayesinde asalak yaşamak! asıl gerçekçilerin hayatları ve action'larıyla da toplumsal ve gündelik gerçeği gözden uzak bulundurmıyanlar olduğunu biz böyle dünyanın dört bir yanına entelektüel ölüleri, action'cu cesedleri serperek öğrendik. onlar artık hiç bir şekilde yaşamıyor; belki sadece büyük yanılma çatlaklarının öldüresiye boşluğuna sokulup başka yanılmaları önlemek için beşeri yasak levhaları olmıya çalışıyorlar. bu da bir iş mi? yoksa bu da bir ölmek mi?

●

BİR de bunun öteki yüzü var. erzincan'da bir kar lokantasında baba tonguç'un öncülerinden biriyle konuşurken birdenbire anlamıştım bunu. dehşetli de şaşırmıştım. iyi ve mavi bir ilk kardı. 'kurdlar sofrası'nın bazı bölümlerini yeniden yazmıya karar verdiğim için öfkeli ve rahattım. o bana romanda ve şiirdeki yeni türk gerçekçiliğinin ille de düz ve yalın olması konusunda olmıyacak şeyler söylüyordu. bilmem kaç yıl gerçekçilik diye uğraş, sonra git ince memed'in romantik, pastoral ve saf; sağırdere ve kördu-man'ın köykahvesi ağzı gerçekçiliğiyle yetin!.. yok canım! bunlar hiç malraux'yu okuyamazlar mı? ehrenburg'un cam kırığı gibi keskin ve acıtıcı gerçekçiliğinin farkında değiller midir? bundan beş yıl kadar önce bir gün jorge amado'nun pek övülmüş bir kitabını bitirmiş, sonra da herkes şolohof olamaz ki diye düşünmüştüm. olmasına lüzum da yoktur. aynı şeyi

Behçet Necatigil

∗ Bir şair üzerinde iki etki düşünülebilir: a) Kendinden gelen, b) çevresinden, toplumdan gelen etki. Şair, kendisini, yaradılışının, eğilimlerinin iteleđiği, yazmak istediklerine benzer, yakın, onların üstünde eserler okuyarak, okudukları arasında, özellikle bu gibiler üzerinde durarak etkiler. Sonra yaşayışındaki koşullardan, onu belli bir kata bağlayan zorunluklardan, yani çevresinden gelen etkiler elindelik tanımazsa da çevreden gelenler seçmeli olabilir. Ama kişilik iki etkinin de birbirine karışıp bölünmez, ayrılması güç bir bütün, bir nitelik, bir tutum olmasıyla mümkün. Böyle olunca, «toplumsal sorun» denen şey, dıştan da gelse, yaradılışın, eğilimlerin tabiiliğinde «dinlendirilmemişse» yapmacıktır.

∗ Kelime bir sınırdır. Ama yerine konmuşsa, yani iyi seçilmişse, bize sınır ötesini de gösterebilir. Hayal ettiğimiz şey çok kere sınırın daha ilerisinde olabilir. Ama aydınlık bir yüzeyde isek, öteki duyguların yani şiire hareket edilirken bizi itici sebep ve zorunlukları görebiliriz. Şairlere zaman zaman sorulur, «en sevdiğiniz, beğendiğiniz şiiriniz hangisi?» İçlerinden buna, henüz yazmadığı cevabını verenler çıkar. Bu cevap bir bakıma şairin istediği, hayal ettiği şiiri henüz yazamamış olduğunu gösterir. Doğru! Ama ben bu kanıda değilim. Bir şair hiç bir şiirini beğenmiyorsa, şiirlerini kanıyla değil sadece aklıyla yazıyor demektir. Şiir yazılmadan edilemiyecek, kendisini mutlaka yazdıracak bir duygudur, önlenmesi imkânsız bir hastalık.

∗ Şiirde anlam mutlaka olmalıdır. Kapanık örtülü mecazlar altında saklı bile olsa yine de belli, hiç değilse sezilir bir anlam, bir yazılış sebebi bulunması şart. Anlamsız şiir de olabilir; o takdirde ses, musiki, kelimelerin çağrışımlarındaki kesik, kopuk - image - lı manzaralar, bize bir şeyler söyler. Ama anlamın söylediği derecede etkili, özlü, kalıcı değil şüphesiz.

KÜF

Düşlerdi, şarkılardı -
çeker bizi dipten yüze.
Yoksa nasıl dağılırdı karanlık,
çökmüşse?

Genişler ufuk; yıkılır yüksek
duvarlarımız - eski, dik.
Sıcaklamış, temmuz denizlerinde
serinler çocuk.

Durmuş sular kaplarda zamanla -
deri, kumaş.. dolaplarda zamanla -
küf, pas, toz - havalar
duruk, sası.. raflarda zamanla.

Bozulur bütünlüğün tek şeye bağlı.
Kaç dar yaşamandan - açıklar, açıkça!
Aşklardı, güneşlerdi.. değişik!
Tutsak gemileri düşün, gerili halatlarda.

●

sinemada rus gerçekçiliğini öykünmeye kalkışan rejisör louis daquin'in bir filmini gördükten sonra (fakat başka bir yönde) düşündüğümü unutmuş değilim. bana sorarsanız köy romanları ve şiirleri gerçekçiliği donuk, kalıplaşmış ve çağını kapsamak yetisini kaybetmiş bir conformisme haline getirmiştir bile. büyük gerçekçilik toplumsal ortamın iç problemlerini derinlemesine ve tarih örgüsü içinde mi alacak; bizmkiler tam tersine ve çokluk yüzeylemesine ve gündelik olarak alıyorlar. yirminci yüzyılın yarısından sonraki modern bir gerçekçilikle «hayat-ı hakikiye sahneleri» yazmak arasında bir fark bulunduğunu (hem de önemli bir fark bulunduğunu) anlamak zorundayız. yoksa elbet yeni yetişen bazı genç kalemler sözlük yardımıyla frenkçe kitapları söker sökmez ya birinci harb öncesi gerçeküstücülerini ya da ikinci harb sonrası varoluşçularını öykünmeye başlıyacaklardır.

ATTİLA İLHAN

AŞK DUYARLIĞI

Uzanır fildişi tuşlarına
perdeleri çekili odaların birinde
sabırsız, gergin ve usta parmaklar -
ve çalınır kızlığı, dolendo.

Gecenizde ansızın duyduğunuz sestir bu.

Hep kendi dünyasında olacak biliyordu,
üstelik ne kadar var görmedi -
Nasıl duyar duyar
ve alınır yalnızlığı, dolendo.

Gecenizde ansızın döktüğünüz yaştır bu.

●

ZAMAN KAYMASI

Kaynaşır birbirine gün olur zamanlar;
Geçmiş, Gelecek birleşir tek kesitte.
sanki ilk kez yaşanır çok öncelerde kalmış;
oluşur yenilerde bir Eski - gitgide.

Çağırır gerilerden bir değişim ilk aşkı:
işte yine o sıtma.
Çok sonraki yılları, henüz daha bir çocuk,
duyar beri yanda, bütün doymuşluğunca.

Sarkaçlar gibi şimdi, sallanır
dünle yarın arasında düzensiz:
ya çok ileri gider, ya da çok geri kalır;
düzgün işletemeyiz.

Serpiştiriyordu kar, soğuk, gece yarısı -
birden mayıs sabahı, ılık seher yelleri.
Daha demin kıştır, başlar temmuz
ve yaşanır bir sonbahar - gibi bir yaz
dönemi.

İsmail Ali Sarar'ın 1952 Temmuz'unda «CUMHURİYETTEN BUGÜNE TÜRK ŞİİRİ» adlı «antolojisi» için yaptığı bu konuşma hiçbir yerde yayınlanmamıştır.

Yıllardır hazırladığı «antoloji» den önce dergimizde çıkmasını istiyen arkadaşımıza teşekkür ederiz.

ataç'la şiir konusunda konuşu

Konuşan : İsmail Ali SARAR

1 — Üstadım, bilmiyorum nereden başlıyalım? Bütün konuşmalarımız sizden, geçen gün rica ettiğim gibi şiir, yeni şiir üzerine olacak. Sizin bu konuyu çok, ama çok sevdiğinizi biliyorum. Denemelerinizde sık sık yeni şiir, yeni ozan veya gerçek ozan der, bunu bütün yönleriyle anlatmağa çalışırsınız. Bu konuda kendinize özel özgür düşünceleriniz var. Bu düşüncelerinizi açıklar mısınız?

1 — Kişi vardır, sever şiiri, kişi vardır, sevmez. Ben kaç kez söyledim, severim, hemde çok severim. Kişioğullarının yaptıkları bunca işler, tuttukları bunca yollar arasında, bence şiirden üstünü, şiirden yücesi yoktur.

Yeni ozan, ısmarlama koşuk yazamayan kişidir. Paul Valéry kendisine yazı ısmarlanmasına pek sevindiğini söyler, hele konusundan başka uzunluğu da önceden söylenirse daha çok sevinirmiş. İnanmayınız: Paul Valéry kendisine, yazmak istediği yazıların ısmarlanmasını isterdi. Gerçekten ısmarlama şiir, ısmarlama yazı yazmaktan hoşlansaydı, yaşadığı günlerde yurdu bir takım sevinçler tattı, acılar geçirdi, onlar içinde yazardı. Betiklerinde öyle bir şey bulamazsınız. Günün olaylarından konuşurken bile eski bir şeyi, kendisiyle ilişiği olmıyan bir şeyi anlatıyor sanırsınız.

Yahya Kemal'de övmek isteği vardır, şiirlerinin bir bölümüne divan şiiri yolunu tuttuğu için kaside yazması gerektiğini de anlar. Över, ama kimi över, Fatih'i, Yavuz'u, Gedik Ahmet Paşa'yı över; çünkü geçmiş yüzyılların kişilerinin övülmesi ısmarlama olamaz.

Yeni ozan ısmarlama yazıdan, ısmarlama şiirden o denlü çekinir ki gününün olaylarına, bir kişi olarak bir ilgi gösterse bile, sevinse, üzülse bile, sevincini, üzüntüsünü şiirine kolay kolay koyamıyor.

Bu gün ısmarlama şiir yazabilen ozan yoktur demiyorum, var, belki eskisinden daha da çok var. Ama onların yazdıklarına, sözleri, biçimi ne olursa olsun, yeni şiir diyemiyoruz.

— Acaba niçin diyemiyoruz, bunu açıklar mısınız?

— Niçin olduğunu bilmem, diyemiyoruz. Günümüzün büyük ozanları, gerçek ozanları, bize günümüzün olaylarının, sevinçlerinin, acılarının şiirlerini söyleyemiyorlar.

2 — Efendim ikinci sorum, şiir üzerine tartışmalar, yeni şiir, eski şiir diye bir ayırma sizce yapıla bilinirmi? Bu iki karşıt düşünceyi savunanlara ne dersiniz.

2 — Evet şiir üzerine tartışmalar, çekişmeler sürüp gidiyor. Bir bakımdan iyi bir şey: Doğru, yanlış, hepsi de ilgiye değer bir takım düşünceler üzerinde durmamıza, kendimizi hangi yandan olduğumuzu bilmediğimizden gelmez mi? İyice bilseydik, şiir dediğimiz zaman hepimizin anladığımız bir olsaydı bu kadar çekişmezdik. Daha doğrusu kendimizce şiirin ne olduğunu iyi bilsek gene bu kadar çekişmeyiz: Karşımızdakilerin araştırdıkları bizim anladığımızdan büsbütün başka bir şeydir der geçeriz. Şiiri sevmiyoruz demiyorum, seviyoruz, ama sevdiğimizin ne olduğunu pek bilmiyoruz. Şiiri seviyoruz, ama niçin sevdiğimizi söylemek, sevgimize sanki bir özür bulmak istiyoruz.

Doğrusunu isterseniz bu tartışmalarda bir kavga havası var. Her söyleyen karşısındakileri yermek, kötülemek, dediklerini ille bozmak, bile bile anlamamak istiyor. Şiir sözü üzerinde anlaşmadığımız gibi tartışmaya karıştırılan öteki sözler üzerinde de anlaşamıyoruz.

3 — Şimdi de başka bir soruya geçelim. Bu gün her yönü ile ilerleyen, gelişme gösteren, genç ozanların denemeler yaptıkları serbest söyleyiş, sizin deyiminizle

«Özgür Koşuk» üzerine düşüncelerinizi söyler misiniz?

3 — Evet sizin konusunu açtığınız özgür koşuk aldı yürüdü, iyice yerleşti, yavaş yavaş öğrenim betiklerine bile giriyor. Kafalarını öteden beri alışık oldukları dar çerçevelerden bir türlü kurtaramıyan, gençliklerinde belledikIerinden başka ne görürlerse dudak büken birkaç kişiyi bir yana bırakırsak, diyebiliriz ki o ölçüsüz, uyaksız şiirleri artık kimse yadırgamıyor. Özgür koşuğu doğarken alkışladım, şimdi de kötülemeğe kalkacak değilim. Duygunun, çoşkunun dile dökülüşündeki duraklara, kıvrımlara daha yakından uymağa, kuralların yardımına sığınmaksızın ezgilerini kendi kendilerine yaratmağa çalışan o kimi uzun, kimi kısacık mısralara bayılıyorum. Onları okurken ya doğrudan doğruya düşünceye, ya salt kulağı hoşlandıran uyumu, bulmak için benim de bir çaba göstermek zorunda kalmam, beni sevindiriyor. Ölçülü koşukta, kendimizi bir az bırakıverdik mi bizi uyutacak bir şey, bir ninni vardır, özgür koşuk ise okurun da ille uyaşık, ille aygın olmasını ister. Özgür koşuğa bir türlü ısınamıyorlar belki de şiirde bilincimizi uyuşturan, bizi bellisiz düşlere, daha doğrusu bir düş akımına sürükleyen tatlımsı sesleri arıyanlardır.

Özgür koşuğu sevenlere, onunla şiir söyliyenlere bir diyeceğim yok, ancak ölçülü koşuğun büsbütün bırakılmasını isteyenlerden de değilim. Hep özgür koşuğa gitmeği dileyenler, bana öyle geliyor ki ölçülü koşuğun zorluklarından kaçıyorlar. Sen demi ölçülü, uyaklı koşuğun güç olduğunu ileri süreceksin demeyin bana kuzum. Sözlerimizi hece ölçüsünede aruzada uydurmanın, uyaklar bulmanın pek öyle güç bir iş olmadığını bilirim. Bir kaç günlük, en çok bir kaç aylık bir sıkıntıya katlandık mı ne istersek ölçülü olarak söyleyebiliriz. Gençliğimde bu denlü şiirler yazdım. Benim düşündüğüm güçlük o güçlük değil.

Bir dilde büyük, usta bir ozan geldi mi, o dilin şiir kalıplarını kendi dileğince yeniden yoğurur, yumuşatır, sonra da onları yeniden katılaştırıverir. Ondan sonra gelen ozanlar, ona uyarak kolayca söyleyebilirlerse de bir yenilik getirmekte güçlük çekerler.

— Efendim bu düşünceleri örneklerle açıklasanız daha iyi olmaz mı? der demez Ataç :

— İvedi gidiyorsunuz. Sözümü kesiyor, düşüncelerimdeki birliği unutmama yardım ediyorsunuz. Hiç sevmem bu denlü davranışı. Ne demek istediğimi örnekler göstererek anlatacağım. Baki Efendiden sonra, Baki Efendi gibi şiir söylemek zor bir iş değildir. İçleri, dilleri şiire yatgın kimseler, Baki Efendiye kolayca öykünebilirler. Ama Baki'den sonra Nefi'nin, Nefi'den sonra Nedim'in, o büyük ustalardan sonra Yahya Kemal'in, kendi dileklerine göre mısralar yazabilmeleri, şiire yeni bir değiş getirmeleri çok güç bir iştir. Bugün ölçülü koşuğu bırakan ozanlarımız, kendileri pek bilmeselerde, bence işte bu güçlükden kaçıyorlar. Şiirlerini aruzla yazarlarsa Yahya Kemal mısraları, hece ile yazarlarsa altı - beşli, yahut yedi yedi ile biribirine benzer mısralar söylemekten korkuyorlar. Bu korku öyle yayılmış ki Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip gibi ölçülü koşukla yazan iyi ozanlarımız bile altı - beşi, yedi-yediyi bırakıp altı-altı, altı -yedi, beş-yedi gibi ölçüler deniyorlar. Oysaki şiire getirmek istedikleri yeni sesi, yeni uyumu eski ölçülere dökebilmeleri, eski kalıpları yeniden yoğurmaları daha iyi olurdu. Racine'den, Hugo'dan Baudelaire'den, Verlaine'den sonra Mallarmé, fransızcanın «alejandrin»ini, altı-altılık ölçüsünü bırakmamış, Mallarmé yepyeni bir «alejandrin»i yaratmıştır.

4 — Şiiri her şeyden çok sevdiğinizi sizinle geçen akşam Özen'deki konuşmamızda söz konusu etmiş, nedenleri üzerinde durmanızı dilemişdim. Nedense o gün başka konulara geçtiniz. Bu gün anlatır mısınız deyince Üstad söze başladı :

4 — Şiiri sevdiğim kadar bir şeyi sevmem. Roman, öykü okumağa kendilerini edebiyatçılığa kaptırmayan kişilerin yazdıkları denemeleri okumağa da bayılırım. Ama onlardan nede olsa bıkılıyor. Bir romanı isterse en büyük yazarın olsun üst üste kaç kez okuyabilirsiniz?

Şiirde öz ile biçim birbirinden ayrılamıyacağı içindirki, odamıza astığımız bir resme yıllarca bakmaktan bıkmadığımız gibi, sevdiğimiz şiirleri, mısraları da boyuna söyleyebiliriz. Her söyleyişimizde de, bir dost yüzü gibi bakmağa doyamayız.

Dün olduğu gibi bugün de yurdumuzda yaşlı, genç bir çok ozanlar var. Yazık ki çoğu şiirde asıl erdemin aranması gerektiğini unutuyorlar. Şiirin, bir takım konular üzerinde söz söylemek olduğunu sanıyorlar. Bakıyorsunuz, duygularını, düşüncelerini anlatıyorlar, söylediklerinin size dokunduğuda oluyor, yüreklerinin çarptığını işitiyorsunuz, yahut hoşa gidecek benzetişler buluyorlar, gülümsüyorsunuz. Ama o çarpan yürekde, sizi gülümseten o benzetişlerde betiklerin içinde kalıyor. Ben asıl şiir diye betiklerden çıkan, okuyanların bir daha dillerinden düşmiyecek kadar yaşayışlarına karışan, sözden kurtulmuş biçimlere derim. Bunun içindirki şiirin konusunada, eskisine, yenisinede bakmam, konuların dışında, eskiliğin, yeniliğin dışında, bir daha parçalanmıyacak bir söz bütünü olmuş, bir nenin varlığı gibi bir varlık edinmiş şiirler, mısralar ararım...

TAHSİN YÜCEL'İN YAZISI

Üç İlkel İşlem

Bir zamanlar kimi yazarlarımız, hikâye gibi, şiir gibi sanat kollarında Batı ile atbaşı gittiğimizi ileri sürüyorlardı. Bu yazarlar bugün daha da ileri giderek «Batı'yı da geride bıraktık,» diyebilirler. Gülersiniz. Ama örneğin beş yıl önce «Batı ile atbaşı gittiğimizi» söyliyen bir kimsenin ağzında böyle bir sav hiç de çelişmeli değildir. Öyle ya, Batı ile atbaşı gittiğimizi söyliyenlerin de bir dayandıkları vardı elbet. Batı'nın çağdaş yapıtlarıyla bizim çağdaş yapıtlarımızı kendi ölçülerine göre karşılaştırıyor, arada büyük bir biçim, öz, değer ayrımı görmüyorlardı. Bugün «anlamlı olan şey şiir değildir» diyecek kadar ileri giden şairlerimiz bulunduğuna göre, «Batı ile atbaşı gidiyoruz» diyenler, «anlamlı olan şey şiir değildir» gibi çıkışların Batı'da örneklerini bulamayınca, «Batı'yı da geride bıraktık,» diyebilirler. Diyenler de vardır belki.

Bunun gülünç bir yanı vardır, ama acıklı yanı daha da ağır basar. Gülünçlüğü ortada: hem kaba bir yalan, hem de gerçeğin tam karşıtı oluşu, «anlamlı olan şey şiir değildir» sözü gibi. Bu savdaki acılığa gelince, bunu bir benzetme ile anlatmak daha iyi olacak. Lisede bir arkadaşımız vardı, Üstad derdik. İyi çocuktu, çalışkan çocuktu ama kafası pek işlemezdi. Her ders yılı sonunda cebir ile geometriden bütünlemeye kalırdı bu yüzden. Buna alışmıştı, o kadar üzülmezdi. Alışamadığı, Ege bölgesinde bir kasabada bakkallık eden babasının bu durum karşısındaki davranışıydı. Söylediğine göre, memleketine gidip de babasına gene «hesap»tan bütünlemeye kaldığını söyleyince, babasının ilk işi kendisini hesaptan sınava çekmek olurdu. Eline bir kalem verip «Yaz bakalım,» derdi, «kilosu 225 kuruştan 6 kilo şeker, metresi 39 liradan 8 metre kumaş, v.s.v.s.» Toplamalı, çıkarmalı, çarpmalı, birçok bakkal hesapları sorar, Üstad bunları yaptı mı, uruplu, buçuklu hesaplara geçer, onları da yaptı mı, «Bu işin içinde bir bit yeniği var,» derdi, «Senin hesabın çok iyi. Herhalde dik kafalılık ediyorsun, öğretmeninle iyi geçinmiyorsun.» Sonra başlardı öğüde. İlk günde kapanmazdı da hikâye. Üstad bütün yaz boyunca denklemlerle, üçgenlerle, beşgenlerle çarpışırken, babası ikide bir yanına gelir, durumunda bir ilerleme, bir gerileme olup olmadığını anlamak için, sonu gelmez bakkal hesaplarına hep baştan başlardı. Üstad ne kadar uğraştıysa hep boşa gitmiş, babasına cebir, geometri ile bakkal hesabı arasındaki ayrımı bir türlü anlatamamıştı.

Üstadın babası ile edebiyatımızın Batı edebiyatıyla başa baş gittiğini söyliyen yazarlar, Batı sanatçılarının yaptığını yapmaya çalışan çoğu sanatçılar arasında büyük bir benzerlik var bence. Söylediğim ilk bakışta biraz aşırı gibi gelebilir. Ama aşırılık yalnız dıştadır. Özde tam bir benzerlik vardır. Bunu ortaya koymak için, Üstad'ın babasının durumunu ana çizgileriyle belirtmek yeter. Üstad'ın babasının en büyük özelliği, kendi bildiğinin dışına çıkamamasıdır. Herşeyi kendi bilgisine göre ölçer, herşeyin kendi bilgisine göre ölçülebileceğini sanır. Bilgisi üç işlemle, toplama, çıkarma, çarpma ile sınırlanmıştır. Yeni yeni şeyler sorar hep oğluna, problemlerini durmadan değiştirir. Ama bütün bu yeni şeyler hep o üç işleme bağlı, onlarla sınırlıdır. Bunun için de bir yenilik değil, bir yerinde - saymadır yapmaya çalıştığı. Düşünmesi düşünmekten çok, geviş getirmedir. Oğluna yeni yeni sorular sorarken de gönlünde yatan aslan, aklınca yerini aldığı insan, oğlunun matematik öğretmenidir.

Uzun uzun açıklamak gerekir mi? Biz de çoğunlukla böyle koyduk sorunları. Yenilikleri Üstad'ın babası gibi yaptık. Öze inmedik, inemedik. Cebirde, geometride hep üç ilkel işlemi gördük. Batı ile atbaşı gittiğimizi söylerken, Batı sanatının örneklerinin yüzeyinden öteye geçemiyor, özüne inilmedikçe ölü kalan biçimlerin üzerinde dolaşıyorduk. Kelimeleri orta malı kalıplar olarak görüyorduk, daha ötesine geçemiyorduk. Yazdığımız, «yeni» adı altında çeşitli dallara ayırdığımız şiirlerin, Rimbaud ile başlıyan gerçek yeni şiirle hiç bir ilgisi yoktu, çiğnenmiş bir romantizmin kısır döngüsü içindeydik, hep üç ilkel işleme bağlıydık, düşünmüyorduk, geviş getiriyorduk. Kimi insanlar vardır, kendilerine en uzak romanlarda bile, elleriyle bırakmış gibi kendilerini bulurlar. Biz de öyle yaptık. Kendimizle Batı sanatçıları arasında bir ayrım göremedik. Bunun için de, örneğin Camus'nün yazılar yayınladığı bir çağda, «Batı ile atbaşı gidiyoruz,» dedik. Böyle konuşan eleştirmenlerimizin bir kitabı, bir yazıyı ele alışlarına bakın, böyle konuşmayanlarının da yüzde doksan dokuzunun yazılarına bakın, birbirlerine en uzak, birbirleriyle en ilgisiz yapıtlarda bile hep aynı üstünlükleri, aynı düşüklükleri bulurlar, bu yapıtlarda

çağdaş sanatçının baudelaire görüşü

RENE CHAR

Baudelaire'in yeri, çağımızın şiirsel duyarlığı ve bilinci içinde, yetkinliği ve anlamı yüz yıldan beri çoğalmaktan geri durmıyan pek büyük bir ozanın yeridir. Bugün evrenselliğinin ve egemenliğinin ne denli tartışma dışı olduğunu daha iyi anlıyoruz. Duygu derinliğini sonuna dek götüren, söz göğüne yerleşen şey yaşlanmaya, eskimeye karşı kor. Baudelaire de ordadır.

JEAN COCTEAU

Charles Baudelaire sözcüğün gerçek anlamında bir yanlış - anlamadır ve Les Fleurs du Mal olayı, bir ozanı her zaman kurbana çevirebilecek bu yanlış - anlamalara yeni bir öykü daha katar. Gerçekte sayrılık Baudelaire'de bir tutum türüdür ve yapıtının güzelliği en yetkin inceliklerini göstermiyen bir durumun genişliği içinde akar gider.

PIERRE JEAN JOUVE

Baudelaire, kendinde bir ilenç taşımanın bilincini duyan ilk mutsuz ozandır. Uyak cambazlığına, söyleve benzemiyen bir Fransız şiiri de böyle kurulabilirdi. Baudelaire, mutsuzluğu, yürekliliği, hele gücüyle Mallarmé'nin, Rimbaud'nun, Verlaine'in sürdürmesi, Apollinaire'in bile sürdürmesi gerekecek olan bir şiir akımının kurucusudur.

ALAIN BOSQUET

Hugo kendini pisboğaz bir ürkü gibi yutmuştur. Düzyazıyı ölçülü - uyaklı yazıya çevirmiştir Vigny. Lamartine öyküler anlatmıştır. Nerval maddeden kurtulmak için çabalar. Yalnız Baudelaire, çoğu kez, kendi derinliğine eğilebilmeyi başarmış ve bu derinliğin en gizli ögelerini ayrıştırabilmiştir. Bu uçları karşıtlamaktan yiminci yüzyılın sevdiği bir gerçek doğar: Susturulmuş kızgınlıklarla beslenen bir gerçek.

JEAN FOLLAIN

Baudelaire'in şiiri, zaman geçtikçe, daha insancıl olan şiirdir. Artık o, çağdaşlarının çoğunun kendisinde gördüğü düşkünlük içinde gelmiyor bize. Şiirleri, yüzyılımızın korkularına, sıkıntılarına yatkın bir şiirdir. Acılı kişiliğinin bütün görünümlerini daha iyi kavrıyoruz şimdi.

JEAN CLAUDE - RENARD

Baudelaire olayı gerçek anlamına kavuşmuştur bugün. Bütün insansal şaşkınlığa, ilgisizliğe karşı durmadan yenilenen bunlarla anımsanan bir kızgınlıktır bu. Ve Baudelaire, Tanrıyla Şeytanın mutsuz, yadırgı kişisi, her zamankinden daha çok aramızdadır bu yüzden.

●

BEZGİNLİK

Şubat deli gibi kızgın bütün kente,
Boşaltarak testisinden oluk oluk
Komşu gömütlüğe karanlık bir soğuk
Ve ölüm dumanla sarılı, dış semte,

Taşlıkta ürpere ürpere gezmekte
Arıyarak kedim yatacak bir kovuk;
Biri var saçakta gezen, sesi boğuk,
Yaşlı bir ozanın ruhudur elbette.

Çalar o büyük çan, tüten bir odun da
Nezleli saatla dem çeker sonunda;
Açarak sancılı bir kocakarının

Bıraktığı küflü kâğıtları nice,
Maça kızı, kupa oğlanı, sinsice,
Derdine yanarlar ölen aşklarının.

●

bulunmayan, bulunsa da önemi bulunmayan özellikleri över ya da yererler. Çünkü düşünmezler aslında, bir kere ezberlediklerini yeniden gevelemeye başlar, geviş getirirler, bugünün sanat sorunlarına bir türlü dokunamazlar, üstadın babasının üç ilkel işlemi içindedirler. Bu geviş getirmeleri ikinci bır yazıda daha açık olarak ortaya koymak istiyorum. Üstad'ın babasının şimdilik benzetmemizi azıcık zorlayarak birdenbire cebir geometriye özendiğini düşünelim: En vazgeçemedikleri şey de, özüne varmak istedikleri şey de anlam olan yazarlara, şairlere özenen, onları hiç mi hiç anlıyamadığı için, her yerde bulmaya, olsa da, olmasa da bulmaya alıştığı çürümüş kalıpları göremeyince, «Anlamlı olan şey şiir değildir» deyip anlamsız şiir yazan, bunu böyle demeden de çoktandır başarmakta olan şairler gelir hemen aklımıza

Tahsin Yücel

YAĞI

Birkaç yerine parlak güneşler vuran
Karanlık bir fırtına oldu gençliğim;
Altüst olan bahçemde selden, yağmurdan
Tek tük pembe yemiştir bütün derdiğim.

Vardım düşüncelerin güzüne demek;
Suyun gömütler gibi yer yer oyduğu
Sele gitmiş toprakta onarmam gerek
Kürekler, tırmıklarla herbir oyuğu.

Gelişir mi bilinmez bir güç bulur da
Düşündüğüm o yeni çiçekler burda,
Kumsal gibi yıkanmış yerde, kimbilir?

Ey acı- ey acı! yer zaman varlığını,
Yitirdiğimiz kanla büyür, serpilir
Bağrımızı kemiren o korkunç yağı!

YÜKSELİŞ

Dağlardan ileri, bulutlardan önde,
uzak denizlerden, göllerden, kırlardan,
Yıldızlı boşluğu aşan sınırlardan,
Güneşten, havadan apayrı bir yönde,

Ruhum! süzülürsün çevik bir kanatla,
Usta bir yüzücü gibi, suyla baygın,
Derin sonsuzluğu nasıl da yararsın
Anlatılması güç, erkekçe bir tadla.

Çık yükseğe, unut bu iğrenç leşleri,
Arın kirlerinden eşsiz bir uzayda
Ve iç, bir tanrısal, arı içki say da,
Aydınlığı saran parlak ateşleri.

Bu kara varlığın sırtına yüklenen
Yaslar, sıkıntılar ardında, umutlu,
Güçlü kanatlarla yükselen ne mutlu,
Tertemiz, ışıklı boşluğa yükselen!

Düşünleri birer kuş gibi ardarda
Havalanır gider göğe sabahleyin,
Süzülür yaşamın üstünde, her şeyin,
Dilsiz çiçeklerin dilinden anlar da-

KENDİ KENDİNİN KIRBAC

Vursam sana kinsiz, kızmadan,
Kasap gibi, nice vurduysa
Değneğiyle taşlara Mûsâ!
Gözlerinden fışkırıp taşan

Yaşlarınla çölümün dibi
Artık suya kansın isterim.
Umutlarla gergin isteğim
Kayıp giden gemiler gibi

Yüzsün tuzlu göz yaşlarında;
Ezdikleri bağrımda yarın
Gürüldesin hıçkırıkların
Davul gibi ses çıkarsın da!

Aksıyan ses değil miyim ben
Bir yerinde kutsal ezginin?
Beni böyle sarsan, tedirgin
Eden doymaz Alay yüzünden?

Sesimdeki çığlıktır adı,
Bir kapkara ağı kanımda;
Ne uğursuz bir aynayım da
Hep kendini seyreder cadı.

Tokat bende, yanak bendedir,
Ölü de ben, öldüren de ben,
Çark ve çarka gerilmiş beden;
Yara bende, bıçak bendedir.

Ben kanıma kendim girdim de,
— Ben o büyük sürgünlerdenim! —
Bir kez olsun gülümsemedim
Hep gülmeğe yargı giydim de.

Çeviren : **sait maden**

TOPLUMLA İLGİLENİŞ

KONUR

Siyasi Tanzimat Osmanlı devletinin yönetim organlarına yeni bir düzen verme dileğinden doğmuştur. Bu düzenlemeye yol açan etmenlerden biri yabancı devletlerin kendi çıkarları için Osmanlı yöneticilerine yol gösterişi ve İmparatorluktaki yabancı toplulukların haklarının korunmak isteni̇şi ise de gerçek neden batılı örnekleri gözönünde bulunduran aydınlarımızın bizim toplumumuzdaki türlü bozuklukları giderme, yaşama koşullarını üstünleştirme dilekleridir. Tanzimat toplumsal nitelik taşıyan bir davranıştır. Tanzimatçıların benimsemiş oldukları en önemli düşüncelerden biri devletin yurttaşlara karşı sorumluluk taşıdığı, yurttaşlara yurt işleriyle ilgili olarak hesap verilmesi ve yönetimde yurttaşların görüşlerine başvurulması gerektiği düşüncesidir.

Tercüman-ı ahval gazetesinin 1860 da çıkan ilk sayısındaki başsözde bir toplumda yaşayanlara yasaların bir takım ödevler yüklediği, onların da bu yüklenişin doğal bir sonucu olarak yurtlarının iyiliği için düşüncelerini açıklama hakkı kazandıkları belirtilir. İki yıl sonra Tasvir-i efkâr'ın ilk sayısındaki başsözde de devletin ancak yurttaşların esenliğine çalışmakla ayakta durabileceği düşüncesi savunulur. Namık Kemal'in «Veşavirühüm» adlı yayazısındaki şu sözlerle yukarda anılan ve Şinasi'nin kaleminden çıkmış olan iki gazete yazısının deyimlediği düşünceler Tanzimat aydınlarının geniş ölçüde bağlandıkları ilkeleri ortaya koymaktadır :

«Hükümeti daire-i âdilede tutmak için iki esaslı çare vardır ki birincisi idarenin Nizamat-ı esasiyesini zımniyetten kurtararak âleme ilân etmektir. Hükümetin sâdır olabilecek teviller, ihtilâflar, inkârlar bu suretle mündefi olur. İkincisi usul-i meşverettir ki o da kudret-i teşrii erbab-ı hükümetin elinden almaktır.»

TANZİMATIN TOPLUMCU YÖNÜ

Bu yeni devlet ve yurttaşlık anlayışı, yani devletin kesin olarak toplumun yararına çalışması gereken bir kurum olduğu ve yurttaşların yönetimde söz payı taşıdığı görüşü, kısaca, Tanzimat'ın toplumcu yönü Tanzimat edebiyatının da topluma seslenen ve toplum gerçekleriyle beslenen bir nitelik kazanmasına yol açmıştır.

Tanzimat edebiyatı Divan edebiyatının yaşanan gerçeklerden uzak, mistik, klişelere bağlı yapısına karşı durum taşıyan bir anlayışın ürünüdür.

1831 de Takvim-i vakayi, 1840 da Ceride-i havadis, 1860 da Tercüman-ı ahval, 1862 de de Tasvir-i efkâr gazeteleri yayınlanmağa başlamış ve böylece «ahval-i âlem»i öğrenmeye meraklı, okudukları satırlarda kendilerinden yankılar arayan bir okuyucu topluluğu yaratılmıştı.

Celâleddin-i Harzemşah oyununun önsözünde bu durum şu sözlerle anlatılır :

«Yirmi sene evvel çıkan bir gazeteyi münderecatında ne kadar ehemmiyet olsa beş yüz kişi okumazdı. Bugün neşrolunan (bu önsöz 1878 yılında yazılmıştır) evrak-ı havadisin her nüshası hanelerde, kıraathanelerde, şehirlerde, kasabalarda lâakal on beş bin elden geçiyor. Yeni yazılan kitapları efrâd-ı milletin on üçer, on dörder yaşında nur-u dideleri lezzetli lezzetli okuyor, eğlene eğlene müstefid oluyor. On seneden beri kadınlarımızda eshab-ı mütalâa bire yüz tezayüd etti. İstanbulda dükkâncılar, uşaklar gazete okuyor. Hiç olmazsa dinliyor.»

Bahar-ı dâniş önsözünde de **«Avam kendi için yazılmayan kitabı anlamaz. Anlamayınca elbette rağbet etmez... Bir fenne dair olmamak şartiyle havas için kitap yazmak kadar dünyada abes şey yoktur»** denilmektedir.

Avâm'ın, çoğunluğun ilgisini toplayacak bir edebiyat açık anlatımlı, yalın örgülü ve halkın duygularına seslenen, onun ilgi duyduğu konuları ele alan, onun yaşayışını yansıtan, toplumsal sorunlar üzerinde duran bir edebiyat olmalıdır. Tanzimat edebiyatı birçok yönleriyle bu özellikleri göstermektedir. Genel olarak kendilerinden öncekilerin yapıtlarına göre Tanzimat edebiyatçılarının dili açık ve kolay anlaşılır bir dildir. Söz oyunlarının, deyiş

ustalığı kaygısının yerini düşünce bakımından, öz bakımından değer taşıyan yazı yazma isteği almıştır. Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat efendi, Muallim Naci, Samipaşazade Sezai bey, Nabizade Nazım, Recaizade Ekrem, Mizancı Murat, hattâ o kadar alafranga görünüşlü olmasına, mutlu azınlığın yazarı sayılmasına karşılık Abdülhak Hâmid'in yapıtlarında bu yeni anlayışın derece derece görünüşleriyle karşılaşılır.

Tanzimat yazarlarının toplum konularıyla ne yolda ilgilendiklerini, hangi toplumsal sorunları ele aldıklarını, ne gibi çözüm yolları gösterdiklerini konu edinmeden önce eski edebiyatımızı bu açıdan kısaca gözden geçirmek yerinde olur.

DİVAN ŞİİRİNİN DURUMU

Divan ozanları toplumsal sorunlara karşı ilgisizdiler. Toplumsal bozuklukların giderilmesini kendi üstlerine ödev olmayan bir iş sayarlardı. Vâsıf'ın şu mısraı Divan ozanlarının kendi içlerine kapalı, edilgen, kaderci anlayışlarını dile getirir :

«Gelir elbette zuhura ne ise hükm-ü kader».

Böyle bir düşünceye bağlı olan kişi elbette çevresinde gördüğü düzensizliklere gözlerini yumacak, sorumluluktan uzak bir tutumla bütün olumsuzluklara boyun eğecektir. Şu mısralar da Divan ozanlarının toplumsal sorunlara kayıtsızlıklarının ilginç işaretlerindendir :

«Bir senin sa'yin usûl-ü dehri tağyir eylemez.»

«Sen mi kaldın hey efendi dehre vermek-çün nizâm.»

Ara sıra kendi uğradıkları haksızlıklar karşısında gizli, açık, güçlü, zayıf yakınmalara, eleştirmelere giriştikleri de olmamış değildir. Harname, Şikâyetname gibi yapıtlar bu türlü ürünlerdendir. Fakat bunlarda ele alınan kötülükler birer toplum sorunu olarak işlenmemiştir.

Burada akla Ruhi'nin terkib-i bendi, Nabi'nin zamaneden şikâyet eden şiirleri gelmekte ise de onlardaki yakınmalar da somut değil, son derece genel şekilde çağın, kaderin, insanoğlunun yaradılışının yergileri olduklarından konumuzun dışında kalırlar. Bu türlü yakınmalar Divan şiirinin bağlı bulunduğu düşünce yapısı ve estetik anlayışı içinde birer mazmun, tekrarlanan birer tema halini alır fakat bir uyarma, bir sergileme, ve bir yol gösterme niteliği taşımaz.

Veysî'nin Habname'si bu konu incelenirken üzerinde durulması gereken ilgi çekici bir yapıttır. Habname'de Veysî, bir gece düşünde Sultan I. Ahmet'le İskender-i zülkarneyn'i gördüğünü, Sultan Ahmet'in kendi çağındaki düzensizliklerden kötülüklerden yakındığını, eski çağlara özlem duyduğunu belirttiğini, İskender'in de bu sözler karşısında geçmiş çağların olaylarını teker teker anarak hiç bir zaman dünyanın «mâmûr ve âbâdân» olmadığını söyleyip padişahı teselli ettiğini anlatır.

Bu çağda yazılmış birtakım siyaset ve ıslahat risaleleri varsa da bunları içerikleri ve özellikleri bakımından konumuzun dışında tutmamız gerekiyor.

Divan şiirinin toplum sorunlarıyla ilgili yönünün bulunmadığını kesin olarak ileri sürerken çok az sayıda toplumsal nitelikli örneklerin de bulunabileceğini fakat bunun varılan yargıyı değiştirmeye yeterli olmayacağını belirtmek isteriz. Bu gibi şiirler gerçekten vardır. Ve aralarında menfaat çekişmelerinden, adâlet sisteminin, toprak yönetiminin, ordunun, devlet teşkilâtının bozukluğundan söz eden çok cüretli örnekler de yer almaktadır. Bunlardan IV. Murat çağında yazılmış ilginç bir örneği ilerde ayrıca inceleyip çözümleyeceğiz.

HALK ŞİİRİNDE TOPLUMSAL YÖNLER

Zamaneden şikâyet teması halk şiirimizde de yavaş yavaş kalıplaşmış ve soyutlaşmış durum gösterir. Gerçekte Halk ozanlarının bağlı olduğu dünya görüşü de bazı tarikat ve mezhep reaksiyonları dışında Divan ozanlarının bağlı bulundukları öğretiden bütün bütüne ayrı değildir. Bundan dolayı Halk şiirinde toplumsal yönler aramak pek verimli bir çalışma olmamaktadır. Fakat bununla birlikte gündelik yaşayışın etkilerine daha açık bulunan Halk şiirinde rüşvet, yoksulluk din kurallarına uyulmayış, toplumsal eşitsizlik, ahlâk bozukluğu gibi konulara değinildiği görülmektedir. Serdârî'nin ünlü şiiri bu türlü örneklerin en yoğunlarındandır.

Toplumla ilgileniş toplumun anlayabileceği yolda yazılan, toplumun yaşayışını, dertlerini konu edinen bir edebiyat yaratır. Divan şiiri toplumun anlayacağı nitelikte bir edebiyat değildi. Toplumsal bilinçten uzak bulundukları, din kaynaklı bir dünya görüşüne bağlı oldukları için toplum sorunlarına Divan ozanları şiir temaları arasında yer vermemişlerdir. Toplumla ilgileniş ürünü olan sanat yapıtlarında görülen bir yön de toplum yaşayışının konu edinilmesidir. Divan şiirimizde buna da pek rastlanmaz. Bazı şehrengizlerde, Enderûnî Fâzıl'ın Defter-i aşk'ında, Zenanname'sinde, Cafer çelebi'nin Hevesname'sindeki mahalli yaşayışı anlatan bölümlerde ve az sayıdaki daha başka örneklerde toplumsal yaşayıştan yankılar bulunur. Fakat bunlar toplumcu görüşten bütün bütüne uzak bir anlayışın ürünleridir.

Edebiyatımızda toplumla ilgileniş Tanzimat döneminde başlamıştır. Bu dönemin edebiyat ürünlerinde topluma sesleniş, toplum yaşayışını ve toplum sorunlarını ele alış konusu üzerinde gelecek yazımızda duracağız.

Orhan Duru İçin

Bugün batılı bir sanat yapmak istiyen sanateri, toplumsal yaşayışımızdaki düzensizlikleri açıkça ortaya koymalı, bunların önünde belli bir tutuma varmalıdır. Artık ileri - geri konuşulacak zaman geçmiştir, memleket meseleleri toplumsal olaylar kendilerini ele alacak güçlü yazarları, sanaterlerini bekliyor.

ORHAN DURU

AZİZ NESİN

* Ben Orhan Duru'yu mizah yazarı sayıyorum. O pek üzerine alınmıyor ama, bence böyle. Hikâyenin bütününü bozmadan daha çok kelime çağrışımlariyle yazıyor. Birinci kitabını sevmiştim. Denge Uzmanı hikâyesini de beğenerek okudum.

SABRİ ALTINEL

* Orhan Duru günümüzün en ilginç hikâyecilerinden bence. Toplum - insan ilişkilerine güvenilir bir bilgiyle bakıyor. Gerçekle gerçek - üstünün çok ustaca bir örgüsünü, biçimini kuruyor hikâyelerinde. Ele aldığı kişiler bir sevgi ve kin ortamı içinde soluyan gerçek kişilerdir. O. Duru «sâhi» dir. Anlatımındaki tokluk, bilgelik, masalsı davranış bir halkın diline katacak onu.

Öte yandan bugünedeğin az raslanan ince, seçkin bir humour'u var. Yer yer acılı bir humour. O bir mizah yazarıdır da.

MEHMET SEYDA

* Sanatçı vardır; vurucu şahane uslûbu ile destan sayılacak büyük romanlar (ya da dünyalar) kurar bize. Şakası şukası yoktur, ne anlatacaksa ciddi ciddi anlatır. Hikâyelerinde de değişmez tutumu. O yüzden, kitaplarının başına geçer otururken, bir iki öksürüp kaşları hafiften çatmak (hazırlanmak) gerekir.

Bir de, en ciddi konuları, işin alayında görünerek verenler yok mu? onlar, giderek beni daha çok sarıyor. Sıkıştırılıp zora gelmiş, bunalmış usun, sığınacak yer, tutunacak dal arıyan şehirlinin bütün dil oyunlarını, esprisini taşıyan Orhan Duru bunlardan biri işte. Çok şeyler bilen - gören - duyan, ama bilgisi görgüsüyle de - işine yaramadığından - eğlenen şehir çocuğu, acıyı gülüşe çeviren aydın o. Özü biçime iyi uydurduğundan, hikâyeleri, atlıya atlıya çok çeşitli konulara bir arada değinse de, hiçbir zaman salkım saçak olmuyor.

Bu uslûpla ancak hikâye yazılır, onu da böyle ancak Orhan Duru yazabilir sanısını verebilmek az başarı mı? Öyleyken, sanatında tek ve özgün kaldığını, hoşa gittiğini bile bile Orhan Duru, bugün bulduğu ile yetinmiyecek, sanatında büyük sıçramalar yapacak gibime geliyor.

ASIM BEZİRCİ

* Orhan Duru'nun hikâyeleri üstüne düşündüklerimi bir eleştirimde uzun uzadıya açıklamıştım. Onları burada tekrarlamam yersiz. Yalnız şu kadarını söyliyeyim yeter: Duru, genç kuşağın en önemli, en iyi hikâyecilerinden biridir.

Ayrıca Duru, insan olarak da sevdiğim bir kişidir. Dürüst, yalın, yapmacıksız, isyancı bir halk çocuğudur. Arınmış bir yüreği, kuşkucu bir kafası, ussal bir duyarlığı, eleştirici bir mizahı ve dal gibi de bir boyu vardır. Okumayı, öğrenmeyi sever. Bir ara Mercimek Ahmet'i elinden bırakmıyordu. Şimdiyse, kendi kendine Fransızca öğrenmiş; Butor'u Grillet'yi Sarrault'yu okuyor. Bu, onun durmadan aradığını, geliştiğini gösteriyor.

Ben, onun daha da gelişeceğine inanıyorum.

ORHAN DURU'NUN HİKÂYESİ

DURGUN

Eve gitmedim.

İğreniyordum evden. Gece geç vakit ev sahibi ve komşular uyanmasın diye ayaklarımın ucuna basarak - daha çok bu yoksul eve benim girdiğimi görmesinler diye - ayaklarımın ucuna basarak gel yor, yavaşça anahtarı kilide sokuyor, girip hemen yatağıma yatıyordum. Yatar yatmaz da uyuyordum. Ayaklarımı bile yıkamıyordum. Yıkamıyordum. Kimi zaman - en çok kışın - çoraplarımı, gömleğimi bile çıkarmağa üşeniyordum. Elektriği bile açmıyordum ortalığı görmiyeyim diye.

Günlerdir böyle gelip gidiyordum. Sabahları gün iyice ışımadan kalkıyor, yüzümü yıkıyor, giyinip çıkıyordum.

Ama o gün eve gitmedim.

Kente geldim geleli bu evde oturuyordum. Ev sahibim durmadan kirayı arttırıyordu. Ama elime geçen para bir türlü artmıyordu. Bu yüzden başka eve çıkmak güneşin en parlak anlarında, içeri ancak kök salmış gibiydim.

Eve ne zaman taşındığımı bile hatırlamıyorum. Unutmuşum. İlk önce evi güzelce badanalatmış, pencereleri sildirmiştim. Temizlik, o temizlik. Ondan sonra unuttum temizliği. O zamandan bu yana bir defa olsun temizlenmemişti pencereler. Çamur gibi is bağlamıştı camlar. Dışarda, güneşin en parlak anılarında, içeri ancak loş bir ışık sızabiliyordu.

Eşyalar..

Birkaç parça eşyam vardı. Eşya demek gerekirse bunlara. Ev sahibi bir masa, bir sandalye, bir koltuk vermişti ödünç. Sonradan koltuk kırıldı.

Koltuğu masanın önüne çeker, dirseklerimi masaya dayar, başımı ellerimin arasına alarak karşıdaki pis pencereye bakardım. Dışarda birşeyler görmeğe çalışırdım. Böyle kımıldamadan durduğum, düşündüğüm ya da düşünmed ğim zamanlarda, birden bütün vücudum titremeğe başlardı. Bacaklarımın bilmediğim kasları atar, pır pır titrerdi.

Artık duramazdım.

Günlerden bir gün koltuk kırılıverdi altımda. Korktum. Oysa rahat ediyordum, kendimi dinliyordum, kendi içimi, aygıtlarımı, damarlarımın atışını... Bir eskiciye sattim.

Masabaşı oturumlarım kısaldı ondan sonra. Çünkü tahta sandalye üzerinde yorgunluk daha çabuk geliyor, titremeler hemen başlıyordu. Engel olamıyordum.

Ortaya çıkmadan önce böyleydi yaşayışım evde. Kim? Kimi geceler arkadaşlarım geliyordu eve. Adlarını bile unutmuşum. Uğramaz oldular. Sevmiyordum. Onlar da sevmediler. Sonunda yalnız kaldım. Deneyime giriştim.

DENEY

Deneyimin bir bölümünü, biçim olarak anlattım yukarda. İşten gelince hemen koltuğu - koltuğu ve aygıtları eskiciye satmadan önce oluyordu bunlar. Eskici elli liraya aldıydı koltuğu. Ev sahibine haber vermeden sattım. Olsun para gerekliydi o günlerde bana. Deneyimi sürdürmek istiyordum. - koltuğu, evet koltuğu, koltuğu çekiyordum masanın başına. En değerli eşyalarımdan birisiydi bu koltuk. Başka bir şey yoktu evde. Bir yatağım vardı kirli, terden ekşi ekşi kokan. Isıtmıyordu beni soğuk kış geceleri. (Eskici yılışık yılışık, eski bir gömleğiniz var mı diye sormuştu koltuğu satın aldıktan sonra. Elli liraya böyle kelepirbir koltuk aldıktan sonra bir de eski gömlek istiyordu. Vermedim gömleği. Oysa ben bir şey atmam. Evde bir bavul dolusu eski gömlek vardı. Yakaları yırtık, kolları eski gömlekler, fanilalar, atletler.. Vermedim.)

Koltuğu çekerek deneyime başlıyordum. Masaya dirseklerimi dayayarak alıyordum başımı ellerimin arasına. Başlangıçta deney yapabilmek için gözlerimi kapamak zorunluluğunu duyuyordum. Sonraları alıştım, ustalaştım. Başımı ellerimin arasına alıyor ve DÜŞÜNMEĞE zorluyordum. DENEY buydu işte. Son derece basit görünen bir çaba. Dışardan bakınca böyle. Hiç kıpırdamadan, vücudumun etkisini silerek düşünmeğe, kafamın içinde, kendiliğinden doğacak düşünceleri inceden inceye izlemeğe çalışıyordum. Çok güçtü. Bir süre sonra kaslarım titremeğe başlıyordu. Çok önemli bir düşünce parçasını o zaman kaçırıveriyordum.

Örneğin kafamda PENCERE düşüncesi ya da kavramı beliriyordu. Onun ardından SOLUCAN ya da SALYANGOZ gibi bir düşünce bilinç alanına çıkıyordu. Bunlar nasıl olupta birbiri ardı sıra kafamda doğuyorlardı? Bu sorunun yanıtını bulmak bile bana bir düşünce uğraşı gibi geliyordu. Sonra bunları bir yana bırakarak solucan ya da salyangoz'un nerden çıktığını bulmak için belleğimi yokluyordum. Birşey çıkmıyordu.

Kendi kendime «Pencereyi silmeli.» diyordum. Bunu bırakarak «Pencereyi silmek iyidir.» diye düşünmeğe başlıyordum. Bundan sonra «Pencereyi silmek iyidir.» sözünün bir düşünce belirtisi olmadığını seziyordum. Ancak bir yargıdır diye düşünüyordum. Bu arada aklıma bir gece duvarda gördüğüm salyangoz

aklıma geliyordu. Belleğim kendiliğinden çalışıyordu. İstemime uymuyordu. Pencere ve öteki konuları bir yana bırakıyordum.

Böylece basit konularla düşünmeğe çalışmanın güçlüğünü anladım. Daha yüksek ve derin düşünce konuları bulamadığım için üzüldüğüm oluyordu. Gene de düşüncenin yükseği alçağı olmaz diye avutuyordum kendimi.

Deneyler, çalışmalar uzun sürüyordu. Yoruyordu.

Bir süre sonra kelimelerle anlatılamıyacak düşünceler belirmeğe başladı kafamda. Artık kaba bir takım kavramlar yerine belirsiz, derin anlamlı kavramlar ve tümceler geliyordu aklıma. Bunu iyiye doğru bir gidiş sayıyordum. Amacıma yaklaşıyor gibiydim. Salt düşünceye erişmek, evrenden koparak yüksek, ince, zengin kaynaklardan esinlenmek istiyordum.

Bu amaca erişebildim mi? Hiçbir zaman tam olarak erişemedim. Ama yaklaştım. Az kaldı o yüce noktaya varacaktım.

Dil olanaklarımın yetersizliğini biliyordum. Kimi düşüncelerimin sözcükler biçiminde doğmadığını görüyordum. Doğmak sözünü kullanmak yerinde değil mi burada? Ben de o işlem gibi, acılı ve ağrılı bir savaş sürdürüyordum düşünce alanında.

Kimi zaman yepyeni bir düşünce buluyordum. Bir iki sözcükle anlatılabilecek olan bu düşüncenin ancak bir iki hecesini ya da bir iki harfini tutabiliyordum. Bu düşünceyi söz biçimine getirmek için yerimde kıvranarak HÜ HÜ ZIMK PIF gibi sesler çıkarıyordum.

Deneylerimin ilerlemiş bir döneminde önümdeki bir kâğıda notlar almak bana yerinde olur gibi geldi.

Bu notlarımdan bir bölümünü sunuyorum sizlere :

«Masanın üzerinde sivri bir kitap açacağı var. Oysa ben sevmiyorum kitapları. Kitap açacakları da. Onun yanında masanın sağ köşesine yakın küçük, yeşil renkli bir sigara tablası. İçinde tükenmeden söndürülmüş sigara izmaritleri. Küller. Komşu hanım ikinci defa evlenmiş te haberim bile yok. Eve gidip gelen iri yarı bir adamla.

Varlığımın derinliklerinde gittikçe çoğalan bir anlamsız öz seziyorum. Kavrıyor beni ve sürüklüyor. Niçin yazıyorum? Niçin yaşıyorum? Herşey anlamsız mı? Saçmalıklar içinde mi kıvranıyoruz?

Yanıtı bulmağa çalıştım bu akşam. Canlı varlıkların yaşama amacı ne? Başlangıçtan bu yana bir yığın yaratık. Tek delikliler, çok delikliler, haşlamlılar, etoburlar, karındanbacaklılar, kafadanbacaklılar, kemirgenler, gevişenler, tek tırnaklılar... Sınıflar, bölümler, aileler, altsınıflar, alt-bölümler, alt-aileler.

Canlı varlığımızın acısını duyuyorum. Geçici var oluş. Geçiciliğe ve yok oluşa isyan ediyorum.

Sonsuz varlığı kavrıyarak onun içinde erimek.. bölüşmek.. ekmek (Kiminle?).. ek-acı.

Yalnız ve küskünüm tapınak yazıtları gibi.»

O ŞEY

Deneylerim hızla ilerlerken birden birgün O ŞEY belirdi evin içinde, arkamda. Gelerek bana doğru, ne yapıyorsun, dedi. Oturup düşünüyorum, dedim. Bu kadar düşünme, dedi. Bu kadar düşünerek neyi belgitlemek istiyorsun? Hiçbir şeyi, dedim. Sadece bir amacım olmasını istemiştim, onun için böyle bir deneye giriştim. Sonuna kadar götüreceğim, sonuna...

Dışarda kimseyi sokağa çıkarmıyorlar, onun için geldim sana, dedi. Kimseyi çıkarmıyorlar mı, diye sordum. Evet, sokaklarda dolaşmak yasak. Yoksa gelmezdim evine, izinsiz rahatsız etmek istemezdim ama dışarda karartma var. Sokaklarda devriyeler geziyor.

Hoş geldin öyleyse. Kalacak mısın?

Evine gelmek istemezdim ama dışarda sokağa çıkma yasağı var ve sokaklar gübre kokuyor.

Bu gece bende kalırsın ama denememe engel olmayacaksın.

Denemene engel olmıyacağım. Neyi istersen dene. Sına. İstediğin gibi çalışmakta özgürsün.

Deneyi bıraktım hemen. Oysa ne mutlu bir hayat sürüyordum deneylerimle başbaşa. Tam da bir sonuça ulaşacaktım.

Önümdeki kâğıda şöyle yazdım:

«O şey geldi en sonunda. Oysa ne zamandır yüzünü bile görmüyordum. Hayır, hayır, yüzünü hiç görmemiştim. Bir eşya-insan. Bir insan-eşya daha çok. Eşya gibi yabancı.»

İlk gece onun kıpırtıları ve solukları yüzünden uyuyamadım. Garip bir biçimde soluk alıyor, arada sırada horluyor, durmadan bir yanından öbür yanına dönüyordu. Bense yatağımda ter içinde onun kıpırtılarını dinliyordum. Büyük bir sıkıntı içinde sabahı buldum. Gece hiç uyumamıştım.

Daha sonraki günler onun kıpırtılarına ve soluk alıp verişine alıştım. Artık uyuyabiliyordum ama bu kez sabah kalkınca onu benden önce yüznumaraya girmiş olarak buluyordum. Hiçbirşey yemiyordu ama uzun bir süre yüznumarada oturuyordu. Ben ise kızgınlıktan kudurmuş bir halde yüznumaranın kapısında onun çıkmasını bekliyordum. Uzun uzun oturuyor, benim paketimden aldığı sigarasını tüttürüyordu zevkle.

Ya da onunla lavabonun önünde karşılaşıyordum. Benden önce yüzünü yıka-

Yıldız Kenter'in Kişiliği

S. Günay Akarsu

Seyircinin çoğunluğunca tanınmak, bilinmek oyuncu için iyi değildir her zaman. İlk bakışta oldukça yanlış, aykırı görünen bir yargı bu. Seyirci, adını, bir çok özelliklerini bildiği, yaşamını az - çok izlediği oyuncunun tiyatrosuna daha bir istekle, daha bir ön beğeniyle gider diye düşünülebilir. Bu yönden alınırsa varılan sonuç doğrudur da. Tanınmış, sevilmiş, ünü yayılmış oyuncuların seyircisi daha çok olur elbette. Yalnız onlar için tiyatroya gidenler bulunur. Ne var ki, seyirciyi tiyatroya getirmekle iş bitmez. Asıl ondan sonrasıdır önemli, önemli olduğu oranda da güç olan. Seyirci gördüklerini beğenmelidir de. Hele gözde oyuncusunu mutlaka beğenmelidir.

İşte bu anda başlar oyuncunun çabası. Kendini bir çok oyunda, çeşitli rollerde göre göre tanınmış, iyice bellemiş olan insanların karşısında bambaşka bir kişiliğe bürünmek, onları buna inandırmak zorundadır. Ne kendi öz kişiliğini, ne de başka oyunlarındaki kişiliklerinden birini andırmaya bile hakkı yoktur. Bu oyunda yazarın, sahneye koyucunun yarattığı yepyeni bir insandır o. Bunu başarmak hiç de kolay değildir. Yeni seyirci için başarılı olan bir oyun, alışkın seyirci karşısında etkisinden, inandırıcılığından yitiriverir böylece. Tanıdık bir gülüş, bilinen bir ses, eskiyi ansıtan bir mimik bile seyirciyi oyunun havasından çıkarıp gerçekle karşı karşıya getirebilirken, bütün yapısı, dış görünüşüyle tanıdığı insanı örneğin bir Japon olarak kabul ettirmenin güçlüğü ortadadır. Bu yüzden oyun sayısı arttıkça oyuncunun işi de çetinleşir.

mağa geliyordu. Uzun uzun yüzünü sabunluyor, ensesini siliyor, benim havluma kurulanıyordu ondan sonra.

Kimi zaman evin içinde dolaşırken onunla çarpışıyordum. Ev küçüktü dolaşacak yer pek dardı. Bu yüzden sık sık çarpışıyordum. Çarpışınca içim tiksinti ile doluyordu.

Ne yaptığını, nerelere gittiğini bilmiyordum. Geceleri geliyor sabahları kalkıp gidiyordu. Kahvaltı için aldığım ekmeğin, yağın ve reçelin bir sabah tamamen bittiğini, yerinde ekmek kırıntıları kaldığını gördüm. Hepsini yemişti.

Geceleri sandalyenin üzerinde ya da yerde uyuyordu.

Deneylerim olduğu gibi kaldı.

Kimi zaman eve çok geç geliyor, homurtu ve solumalarıyla beni uyandırıyordu. Yatağın içinde hiç kıpırdamadan yatmasını bekliyordum. Soyunması, elini yüzünü yıkaması uzun sürüyor, benim uyuduğumu hiç düşünmeden gürültü patırtı yapıyor, kimi zaman anlaşılmaz şarkılar söylüyordu.

En sonunda bir gece eve gelince O Şey'i yatağıma yatmış olarak gördüm. Yatağıma yatmış ve benim YERİMİ ALMIŞTI. Yatağımda kıvranıyor, sağa sola uzantılar çıkarıyordu. Uyuyordu belki. Uyurken bu kadar iğrenç olduğunu ilk defa görüyordum. Bu defa içime iğrenme ile korku düştü. Daha fazla dayanamazdım.

O gece eve gelmedim, ondan sonraki günlerde de...

ORHAN DURU

TEKRARDAN KURTULAN USTALIK

Ancak büyük sanatçılar, usta sanatçılar tekrardan kurtulup her oyunda ayrı kişilik yaratabilirler. Onların bile aksadıkları, iyi oynamadıkları oyunlar olur arada. Bu durumda bir tiyatro mevsiminde elden geldiğince az oyun oynamaktan başka çözüm yolu kalmıyor ortada. Ama bu çözüm yolunun da yeğlenip yeğlenmemesi tartışılabilir olağanlıkla. Bir kez, her tiyatro bu çözüm yoluna baş vuracak denli seyirciyi çevresinde toplayabilir mi, yoksa sık sık oyun değiştirmek zorunda mıdır sorusu gelir usa. Bundan başka durum elverişli olsa bile, seyircisini bazı oyunları kendinden seyretmekten yoksun bırakan bir oyuncu bencil davranmış olmaz mı? Olur elbette. O zaman, durumu olduğu gibi kabul edip ortalama bir yol tutmak kalıyor geriye. Seyircinin gerçekleri bilerek başarılarla yetinmesi, oyuncunun da daha çok çalışması..

Bu açıdan bakınca, ustalığın böyle en güç bulunanını arayınca, eleme üstünde kalan sanatçıların sayısı çok, pek çok azalıyor. İşte böyle güçlü bir sanatçı bundan üç yıl önce İstanbula geldi: Yıldız Kenter. Bu yazımda ondan söz açmak, son yıl içinde gördüğümüz oyunlarının tümünü irdelemek istiyorum.

Bu yıl Yıldız Kenter'den dört oyun gördük: Raşamon, Aptal Kız, Büyük Sebastiyanlar, Nalınlar. Bu oyunlardaki rolleri her bakımdan birbirinden ayrıydı, aralarında hiçbir benzerlik yoktu. Her birinde üstün bir başarı gösterdi Kenter. Bu da, Kenter'in büyük sanatçılığını gösteren ikinci belgitdir. Çoğu başarılı oyuncuların yapılarına uygun, kolay oynadıkları kişilikler vardır. Roller arasından kendilerine gidecek olanını büyük bir dikkatle seçerler. Böylece sonucun başarısını önceden sağlama bağlamaya çalışırlar. Oysaki böyle birbirinden büyük ayrımlar gösteren rolleri aynı başarıyla oynamak için, özel bir ustalık gereklidir. Kenter'de buluyoruz bu ustalığı.

BU YILKİ OYUNLARI

Bu yıl Kenter'in ilk oyunu, Japon öykücüsü Ryunosuke Akutagawa'nın bir öyküsünden alınan «RAŞAMON» oldu. Burda bir Japon kadını rolündeydi. Bu bile yeter derecede güç bir rolken üstelik aynı olayı dört kez ve dördünde de ayrı bir kişilik yaratarak oynamak zorundaydı. Hepsinde inandırıcı, hepsinde ölçülü olmayı başardı Kenter. Zaman, giyim, dekor ve makyaj gibi yardımcı öğelerden yararlanmaksızın, gözümüzün önünde dört ayrı insan oluverdi.

Ardından Marcel Achard'ın «APTAL KIZ» ında gördük onu. Bu kez de karşımızda gerçekten ilgi çekici fransız kızı vardır. Olayları çok değişik bir açıdan görüp kendine özgü bir ölçüyle değerlendiren; aşırı, inanılmaz iyiliğiyle çevresindekileri şaşkına çevirip etkileyen, ardından sürükleyen bir iyimserlik kaynağı. Bazan olanları anlamıyan bir budala, bazan da cin gibi; ama her zaman çekici bir dişi. Bu oyunda da Kenter, başından sonuna dek sürdürdüğü düzeni, başarısıyla, inandırıcılığıyla seyirciyi koltuğundan koparıp sahnedeki olayların ortasına çekmeyi bildi.

Üçüncü oyunu Howard Lindsay'la Russell Cruse'ün birlikte vazdıkları «BÜYÜK SEBASTİYANLAR» idi. Kocasıyla ülkeden ülkeye gezerek gösteriler yapan şen, derin düşünmeyen yaşlıca bir kadın. Gine inandırıcı, gine rahat, gine ölçülü. Canlı, diri, her davranışı yerli yerinde.

Yılın son oyunu da Necati Cumalı'nın «NALINLAR» ı oldu. Bu kez bir köylü kadınla karşı karşıya geldik; doğma büyüme bir köylü kadını. Yıldız Kenter'in kişiliğinden bir iz, diğer oyunlarından bir gölge yoktu Döndü Bacı'da. Yıldız Kenter silinmiş, yokolmuş; bütün istekleri, bütün umutları, bütün dertleriyle Döndü Bacı'ya bırakmıştı yerini. Ölçüsüz, yersiz, yanlış bir tek edim, bir tek mimik, bir tek ses tonu yoktu oyununda. Ayrıca yarattığı kişinin sözle anlatılamıyan duyguları bile bir gülüş, bir ses vurgusuyla ortaya koyuveriyordu. Önceden belirtilmiş, inceden inceye ölçülüp biçilmiş olan davranışlarıyla anlatımını zenginleştiriyor, sözün sınırları üstüne çıkarıyordu. Bu oyunda yeni bir ustalığını daha ortaya koyuyor; gerçekçilikle tiyatro tekniğini bağdaştırarak köylü dilini sahneye getiriyordu.

Geçen yıllardaki oyunlarını bir yana bıraksak, giderek ilk üç oyununu bir yana bıraksak, yalnız «NALINLAR» daki başarısı onun büyük bir oyuncu olduğunu göstermeye yeter de artardı bile. Kenter için eskimek, seyircide alışkanlık doğurmak diye bir sakınca yok gibi. İstediği gibi, gereken güçte değişiyor. Her rolü aynı başarıya ulaştırıyor. Her oyununda sürekli seyircilerini bile gücüne yeniden inandırarak ardından sürüklüyor.

Bu büyük özellikleri dışında üzerinde durulması gereken bir çok ustalığı da var Kenter'in Konuşmasını, ses tonunu, davranışlarını, mimiklerini yerli yerinde ve büyük bir yetenekle kullanması, ölçüyü kaçırmadan en etkili biçimini bulup ortaya çıkarması, her zaman söz sınırlarını aşan bir anlatım gücü göstermesi gibi.

Bu arada sahneye koyuculuk da yapıyor. Bu yanı ayrı bir konu. Ne var ki bir çok oyuncu, sahneye koyduğu oyunlarda kendi oyununu ister istemez aksatır, ustalığını yeterince ortaya koyamazken, Kenter bu işin de altından kalkıyor. Onu kendi sahneye koyduğu oyunlarda da aynı başarı çizgisinde izliyoruz.

Bertolt Brecht

Köşebaşı Tiyatrosu

II

Çeviren : Kâmuran ŞİPAL

Köşe başı sahnesinin belli başlı bir öğesini de, köşe başı anlatıcısının çifte bakımdan gösterdiği tabiî davranış teşkil eder; köşe başı anlatıcısı, her vakit için iki durumu hesaba katmak zorundadır. Kendisi anlatıcı olarak tabiî hareket ettiği gibi, anlattığı kişiyi de tabiî şekilde hareket ettirir. Kendisinin anlatılan kişi değil, anlatan kişi olduğunu asla unutmaz ve unutulmasına da müsaade etmez. Bu demektir ki, seyircilerin karşılarında gördükleri anlatıcı, geleneksel tiyatroda raslandığı gibi anlatıcı ile anlatılan kişinin bir kaynaşımı, 1 (Anlatıcı) ve 2 (Anlatılan kişi) ye ait kenar çizgilerinin eriyip kaybolmasıyla ortaya çıkan bağımsız, çelişmesiz bir üçüncü kişi değildir. Anlatıcıyla anlatılan kişinin duygu ve düşünceleri birbiriyle çakışmazlar.

EPİK TİYATRONUN ÖGELERİ

Şimdi, epik tiyatronun V—efekti (yabancılaştırıcı efekt = Verfremdungseffekt) denen karakteristik bir öğesine geliyoruz. Kısaca söylemek istersek, burada, insanlar arasında geçen temsil konusu olaylara dikkati çeken, açıklamaları gereken kendiliklerinden anlaşılmaz ve tabiilikten uzak olaylar damgasının vurulabilmesini kolaylaştıracak bir teknik söz konusudur. Bu efektin amacı, seyircinin sosyal bir açıdan verimli bir eleştiride bulunabilmesini sağlamaktır. Acaba bu V — efektinin, bizim köşe başı anlatıcısı için de bir anlam taşıdığını göstermemiz mümkün müdür?

Anlatıcımız bu efektle çalışmadığı takdirde neler olacağını düşünebiliriz. Örneğin şöyle bir durum ortaya çıkabilir: Seyircinin biri kalkıp diyebilir ki: «Şayet kazaya uğrayan, göstermiş olduğunuz gibi ilkin sağ ayağını caddeye atmış olsaydı, o vakit...» Bizim köşe başı anlatıcısı, seyircinin sözünü kesebilir ve şöyle bir karşılıkta bulunabilir: «Anlatıcımızın, anlatı sırasında gerçek halde sol ayağını mı yoksa sağ ayağını mı caddeye ilk olarak attığı ve özellikle kazaya uğrayanın hangi hareketleri yapmış olduğu üzerinde bir tartışmanın baş göstermesi halinde, V — efektinin meydana gelebileceği bir şekilde değiştirilebilir. Anlatıcımız, bundan böyle hareketine adamakıllı dikkat etmek, bu hareketi ihtiyatlı ve muhtemelen yavaş bir tempoyla yapmak suretiyle V — efektini elde etmiş olur; yani olayın ufak bir parçasını yabancılaştırır, önemini belirtir, bu parçayı dikkati çeker bir hale kor. Gerçekten, epik tiyatronun V—efekti, bizim köşe başı anlatıcısı için de faydadan uzak değildir. Başka bir deyimle, bu V—efektinin, köşe başındaki tabiî tiyatronun bu gündelik, sanatla pek bir alıp vereceği olmıyan küçük sahnesinde de boy gösterdiğini görürüz. Temsilden açıklamaya doğrudan doğruya geçişi, ki bu durum epik tiyatronun karekteristiğini teşkil eder, her türlü sokak anlatılarında bu anlatıların bir öğesi olarak görmek mümkündür. Köşe başı anlatıcısı, mümkün gördüğü yerlerde taklidine ara verip açıklamalara girişir. Epik tiyatronun koroları, projeksiyonla sunulan belgeleri ve oyuncuların doğrudan doğruya seyircilere yönelmeleri, esas bakımdan bu açıklamalardan başka bir şey değildir.

Bizim köşe başı sahnesini ve böylece epik tiyatro sahnesini belirliyen öğeler arasında sanatla ilişkisi olanları söz konusu etmeyişimi sanıyorum ki okurlarımın hayretine yol açacaktır. Bizim köşe başı anlatıcısı, anlatısını «herkesin pratikte sahip olduğu» yetenekler yardımıyla başarıyla yürütebilir. O halde, epik tiyatronun sanat değeri nerededir?

EPİK TİYATRO VE SANAT

Epik tiyatro, ana örneğini köşe başından, yani alabildiğine basit «tabiî» tiyatrodan, neden, araç ve amaçları pratik ve dünyalı olan toplumsal bir teşebbüsten alır. Bu örneğin, tiyatro oyunundaki «kendini anlatmak içgüdüsü», «yabancı alınyazılarının benimsenmesi», «manevî yaşantı», «oyun içgüdüsü», «hikâye etmek zevki». O halde epik tiyatronun sanatla ilgisi yok mudur?

Soruyu ilkin başka türlü sormamız iyi olacak sanırım. Bizim sokak sahnesi'nin amaçlarını gerçekleştirme yolunda sanatkârlıkla ilgili yeteneklere baş vurmamız mümkün müdür? Bu soruyu kolaylıkla evet diye cevaplıyabiliriz. Köşe başındaki anlatıda da sanatkârlıkla ilgili öğeler vardır. Her insan, küçük çapta olmak üzere, sanatçı yeteneklerine sahip bulunmaktadır. Büyük sanatta bunu hatıra getirmek bir zarar vermez. Bizim sanatcı yetenek-

leri adını verdiğimiz yetenekleri, şüphesiz, her vakit, bizim köşe başı sahnesi örneğinin çizdiği sınırlar içerisine alıp yerleştirmek mümkündür. Bu sınırları aşmamış olsalar bile (örneğin, anlatıcının tamamen anlatılan kişi haline geçmemesi halinde), bu kabiliyetler sanatçı kabiliyetleri oldukları etkisini gene de uyandıracaklardır. Gerçekten epik tiyatro, geniş ölçüde bir sanat işidir; sanatçı, artistik, hayal gücü, mizah ve duygu ortaklığı olmadan âdeta düşünülemez; bu saydıklarımız ve daha bunun gibi birçok şeyler olmadan uygulanmak imkânsızdır. Epik tiyatro, eğlendirici ve öğretici olmak zorundadır. Peki, var olan bir öğeyi atmadan veya yeni bir öğe eklemeden, ne türlü hareket edilerek köşe başı sahnesi öğelerinden bir sanat eserine varmak mümkün olabilir? Bu öğelerden kafada tasarlanmış olayı, çekirdekten yetişme oyuncuları, yüce dili, makyajı ve birçok oyuncularının el ele verip çıkardıkları oyunuyla bir tiyatro sahnesine nasıl geçilebilir? «Tabii» anlatıdan bir «sanat anlatısına geçmek istediğimizde elimizdeki öğeleri başka öğelerle tamamlamamız gerekir mi?

GENE ÖRNEK ÜSTÜNDE

Epik tiyatroya varmak için örneğimizde yapacağımız genişletmeler, gerçekten öğesel bir nitelik taşımaz mı? Kısa bir bir bakış, bize bu genişletmelerin böyle bir nitelikte olmadıklarını göstermeye yetecektir. Olayı alalım ele; bizim köşe başı kazası uydurma değildir. Ama geleneksel tiyatro da sadece uydurma vakalarla uğraşmaz, örneğin tarihi oyunları düşünelim. Öte yandan, köşe başı sahnesinde de uydurma bir olay ortaya konabilir. Bizim anlatıcının her vakit için «Şoför bu işte suçluydu, çünkü olay benim anlattığım gibi oldu. Şayet olay şimdi göstereceğim gibi olsaydı, o vakit şoförün bunda bir suçu olmıyacaktı.» diyebilmesi mümkündür. Kafasında bir olay tasarlayıp bunun anlatısını yapabilir. Ezberlenen metni ele alalım: bizim köşe başı anlatıcısı, kendisinin tanık olarak bulunacağı bir muhakemeden önce, anlatıya konu olacak kişilerin bir kenara not etmiş olabileceği sözlerini aynen ezberleyip öğrenebilir. Bu takdirde, o da karşısındakilere ezberlenen metni sunacaktır. Birçok kişilerin daha önce üzerinde çalışıp bir arada ortaya koydukları oyunu ele alalım: Böylesine kombine bir anlatı, aslında her vakit yalnız sanatla ilgili amaçlar uğrunda yapılmaz; örneğin, Fransız polisinin, bir kriminal olayda parmağı olan baş kişilere, kesin bir önem taşıyan belirli durumları tekrarlatmak usulünü düşünelim. Maskeyi alalım ele: Örneğin, saçların dağınıklığı gibi dış görünüşte ufak tefek değişikliklere, bir sanat karekteri taşımıyan anlatı alanında da daima baş vurmak mümkündür. Makyaj da yalnız tiyatroyla ilgili amaçlarda kullanılmaz. Şoförün bıyığı köşe başı sahnesinde belirli bir önem taşıyabilir. Şoförün yanında bir bayan arkadaşı bulunabilir ve bu bıyık, bu bayan arkadaşın tanık olarak verdiği ifadeyi etkilemiş olabilir. Anlatıcımız, bu bayan arkadaşa ifade verdirtirken şoförün kendisine hayal ürünü bir bıyığı sıvazlatmak suretiyle bu etkilemeyi gösterebilir. Anlatıcı, bu hareketiyle, bayan arkadaşın tanık olarak ifadesini geniş ölçüde düşürebilir değerinden. Bununla beraber, buradan tiyatro sahnesindeki gerçek bir bıyığın kullanılması haline geçiş, kıyafet değiştirme sorununda da kendini gösteren bâzı zorluklar çıkarır karşımıza. Bizim anlatıcı, bâzı hallerde, örneğin şoförün ihtimal sarhoş olduğunu göstermek istediği vakit (şoför kasketini yana eğmişti.), şoförün kasketini giyebilir. Bunu, şüphesiz, sadece bâzı hallerde sakınarak yapabilir (bak: daha önce sınır haller üzerine söylenenlere). Ne var ki, birçok anlatıcılar tarafından yapılacak yukarda bildirdiğimiz biçimde bir anlatıda, anlatıya konu olan kişilerin birbirlerinden ayırd edilebilmeleri için kıyafet değiştirmeye el atabiliriz. Burada da baş vurabileceğimiz kıyafet değiştirme, ancak sınırlı bir ölçüde olacaktır. Anlatıcıların gerçekten anlatılan kişiler olduğu yanılsamasının (illüzyon) uyandırılmaması gerekir (Epik tiyatro, alabildiğine mübalâğalı kıyafet değiştirmelerle veya her hangi bir şekilde teşhir nesneleri damgasını taşıyan kostümler yardımıyla böyle bir yanılsamanın doğmasının önüne geçer.) Bu noktada bizim örneğin yerini tutacak bir ana örnek ortaya koyabiliriz: Seyyar sokak satıcılarının sokak anlatısı. Bu satıcılar, hem berbat ve hem de şık giyinik kişileri canlandırır, birkaç parça eşya ve bir iki el hareketiyle ima yüklü küçük çapta sahneler temsil ederler, bu işi yaparken de bizim kaza sahnesinin anlatıcı için çizdiği sınırlardan şuncacık dışarı çıkmazlar. Sözde boyunbağı takmış, şapka ve eldiven giyinmiş, baston taşıyormuş gibi yaparak bir beyefendiyle ilgili imalı taklitlerde bulunur, bir yandan da bu kişiden bir üçüncü şahıstan söz açar gibi söz açarlar). Sokak satıcılarının da, bizim ana örneğin sunduğu ayni çerçeve içerisinde olmak üzere, koşuk diliyle konuştuklarını görebiliriz. İster gazete, ister pantolon askısı satışında olsun, katı, düzensiz ritimlere baş vurur sokak satıcıları.

SONUÇLAR

Buraya kadar söylediklerimiz, ana örneğin bize elvereceğini göstermektedir. Tabiî epik tiyatroyla sunî epik tiyatro arasında esaslı bir ayrım yoktur. Bizim köşe başı tiyatrosu, ilkel bir karakter taşır. Temsildeki neden, amaç ve araçlar bakımından «pek bir derinliğe» sahip değildir. Ne var ki, anlam ve önemi itiraz kabul etmiyen, toplumsal görevi açık seçik orta-

ROCCO VE KARDEŞLERİ

Luchino VİSCONTİ
Çev. : Rekin TEKSOY

ROCCO VE SİMONE

Kardeşi karşısında Rocco'nun kişiliğini kaplayan suçluluk yani pişmanlık duygusudur. Rocco'nun haksız olduğuna inandığını hiç bir vakit gözden ırak tutmamak gerekir. Rocco Simone'yi suçlu bulmaz. Bütün suç kendisinindir. Bunu Nadia'ya da der : «İkimiz de suçluyuz. Ama ben senden daha fazla. Senden daha fazla suçluyum, çünkü sen kardeşimin kadınısın.» Güneylilerin atavik duyguları, namus, aile, kadının sadece tek bir erkeğe ait oluşu gibi tabulaşmş anlayışları burada ortaya çıkar. Rocco'nun durumunda bıçak kemiğe dayanmıştır. Rocco'nun davranışında, sana tokat atana öbür yanağını uzat, diyen hristiyanlık kuralının uygulanışını görenler olmuştur. Oysa Rocco'nun öbür yanağını uzatışının nedeni, haksız oluşu, kardeşinin en temiz duygularını yani bir genç kıza olan sevgisini yaralamış olmasıdır. Rocco'nun antreman yaptığı park sahnesinde. Ciro gelir ve Nadia'nın evlerine yerleşmiş olduğunu, bunun hepsi için bir utanç olduğunu söyler, Rocco, Ciro'dan bir fırsat daha vermesini ister «Simone değişmedi» der. Sanki : «Simone değişmedi, sadece umutsuzluğa kapıldı» demek istiyordur. Yani Simone, ulaştığı düzeyden tepetaklak düşmekte olan bir boksörün psişik değişimini yaşamaktadır. İki kardeşin çatışan duygularının gerektiği kadar belirli olduğu kanısındayım. Birisi baştan aşağı suçluluk ve pişmanlık doludur. Bu duygularda biraz Dostoyevski etkisi var diyebilirsiniz ama, yeteri kadar da güneylidir bu pişmanlık ve suçluluk. Diğer kardeş ise kişilğini kaba kuvvetle ortaya koymak isteyen, kanatları kırılmış bir melektir. Aralarındaki kavganın ve bu kavganın bir başka türlü olamayışının kaçınılamazlığının nedeni budur. Gece Ghisolfa'da karşı karşıya gelen iki kardeşin karekteri işte böyledir. Demek istiyorum ki bu sahne tam olması gerektiği gibi, yani korkunç bir şiddet havası içinde düzenlenmiştir.

Vincenzo'ya gelince, ne yazık ki o gerçeği yansıtır. Dünyayı olduğu gibi kabullenir Vincenzo. Güzel bir kızla evlenir. Her gece karısı ile yatar. Çocukları olur. Kapıldığı çarka boyun eğer. Bu bir gerçektir. İşte Vincenzo böyledir. Kabullenir. Karş koyma huyu yoktur. Karşı koymayı denemez bile. Asker olmuş, kuvvetli ve iri yapılı olduğu için, 2000 liret karşılığında boksörlere idman vermiştir. «Bu işi yapıyorum ama, daha kazançlı bir işimin olmasını isterdim» diyecek yürekliliği kendinde bulmaz. Daha kazançlı işi düşünmez. Simone'nin Rocco'ya dediği doğrudur : «Vincenzo'yu hiç sevmediler. Sana duydukları saygıyı ona hiç duymadılar.» Rococ bir çeşit silahsız peygamberdir... Silahsız peygamberlere inanırım ben. Kısacası Rocco bir çeşit Gandhi'dir.

●

da duran ve bütün öğelerini hükmü altında bulunduran bir olaydır. Temsil işine vesile olan olay çeşitli yazılara konu olabilecek, bu ya da şu şekilde tekrarlanması mümkün, henüz olup bitmemiş, tersine etkileri sürüp gidecek bir olaydır ve bu bakımdan bu olay üzerinde bir yargıya varma işi bir önem taşır. Temsilin amacı, olay hakkında rapor tanzimini kolaylaştırmaktır. Temsil araçları da buna uygun bir nitelik taşırlar. Epik tiyatro, karmaşık özlere sahip ve geniş çapta sosyal bir amaç güden alabildiğine artistik bir tiyatrodur. Köşe başı sahnesini epik tiyatronun ana örneği olarak ortaya koymakla, bu tiyatroya açık seçik toplumsal bir görev tanımış oluyor, ele aldığı bir olayın anlam ve önem taşıyıp taşımadığının belirlenmesinde baş vurcağı bir ölçek ortaya koymuş oluyoruz. Ana örnek pratik bir önem taşır. Rejisör ve oyunculara, çokluk çetin kısmi sorunları artistik ve toplumsal problemleri çözmeye çalışarak bir piyesi hazırlarken, piyesin bütünündeki toplumsal görevin hâlâ katıksız bir halde, açık seçik ortada durup durmadığını kontrol edebilmek imkânını sağlar.

S O N

OLUMLU BİR KAHRAMANA DOĞRU

Ciro bambaşkadır. Daha ilk sahnede kardeşine : «Hele ben yirmi yaşıma geleyim, nasıl yapıldığını, nasıl yapılması gerektiğini gösteririm sana» der. Oto parklarda araba yerleştirirken bile bir şeyler anlamaya, bir şeyler sezmeye çalışır. Ne mi yapar? Gece derslerini izler. Diğerleri gezinirken o çalışır. Kısacası bambaşka, tam Vincenzo'nun karşıtı bir kişiliği vardır. Bu iki kutup arasında da çatışmayı doğuran iki kardeş yer alır. Öyle sanıyorum ki, Ciro'nun sondaki sözleri her şeyi aydınlatmaktadır : «Rocco bir melek. Ama içinde yaşadığımız dünyada kendini savunamayan birisi ne işe yarar? Herkesi affediyor. Oysa her vakit affetmek doğru değil.» Rocco üzerine en doğru tanımlama bu sanıyorum. Filmi anlayan seyircinin de ayni sonuca ulaşması gerek. Ciro'ya gelince, onun amaçları vardır. Şöyle der : «Memleketten geldiğimizde Simone bana şunları derdi. Sonra Simone bunları unuttu. Ama ben unutamadım.» Ciro, Alfa fabrikasına girdikten sonra, bilinçli bir uyanışa konu olan delikanlıdır. Artık diğer kardeşlerinden farklı düşünmektedir. Ciro yüzünden, seyirci filimden bir mutluuk duygusu ve daha gelişmiş isyancı bir bilinçle çıkmaktadır. Varmak istediğim sonuç da buydu zaten.

SENARYO ÜZERİNDE ÇALIŞMA

Senaryonun ilk biçiminde Ciro, Alfa Romeo fabrikasına girmiyordu. İtalyanın güneyi ile kuzeyini birleştirebilmek için, Lukanya ile Lombardiyayı birbirine bağlayan bir iş yapması gerektiğine inanıyordu. Bunu gerçekleştirmek için kardeşler, ortaklaşa bir kamyon satın alıyorlardı. Parasını taksitle ödüyorlardı. Kamyonla, Lukanyadan, örneğin zeytinyağı gibi o bölgede elde edilen ürünleri Lombardiyaya taşıyorlardı. Böylece Ciro Lukanya ile Milano arasında mekik dokuyor ve Milanoya yelreşmiş olmakla beraber, memleketini terketmemiş fakat Kuzeye bağlamış olduğuna inanıyordu. Bu çözüm, bana fazla zorlanmış gözüktüğünden bir yana bıraktık.

Bir ara filmi, memleketini görmeye gitmiş olan Ciro'nun Milanoya dönüşü ile bitirmeye karar verdik. Ciro Lukanyadan zeytinyağı getiriyordu. Malı kardeşleri Milanoda satıyordu... Bu durum da bana fazla açık gelmediğinden vaz geçtim. Ciro Milanoda bulunduğuna göre burada kalmalıydı. Büyük bir fabrikaya girecekti. İlkin küçük - burjuvalarınkine benzeyen idealleri, girdiği yeni çevredeki bilinçli uyanışdan sonra değişecekti.

Ön senaryoda film, Alfa Romeo fabrikalarında yapılan bir grevle sona eriyordu. Ciro'da grevi gerçekleştirenlerdendi. Artık işçi liderleri arasına katılmıştı. Önemli sayılacak bir durumu vardı. Luca onu görmeğe gittiğinde (Simone olayından sonra) bir yandan Alfa fabrikasının ustabaşılarından biri olarak sorumluluklarını biliyor bir yandan da evinde geçen olayların etkisinden kurtulamıyordu. Diğer işçilerle konuşurken kardeşi geliyordu. Ciro Luca'ya şunları söylüyordu : «Ne durumda bulunduğumu görüyorsun ya, burada bu işler için savaşırken ailemin yanlışlarının yükünü de omuzlarımda taşımak zorundayım.» Sonra da genç kıza geliyor ve film aşağı yukarı aynı sonla bitiyordu. Son ayni idi ama tabii durum değişikti. Bu çözüm de bana fazla yüklü göründü. Olağanüstü bir durum seçiyormuşum gibi geldi. Kendi kendime, «bana gerekli olan, olağan bir durum» dedim. Fabrikada dinlenme saatinde karar kıldım. Ciro kardeşi ile konuşacak ve ona artık öğenmiş olduğu bazı şeyleri söyleyecekti. Ciro'yu olağanüstü, örneğin grev gibi önemli bir olayın içine sokmakdan kaçındım. İstedim ki öbür işçilerin bir benzeri olsun. Sadece özel bir ruh durumu içinde bulunsun ve kardeşine bazı şeyler anlatsın.

visconti'nin yapıtları

OSSESIONE (Tutku) : Yapım : I. C. I., 1942. James Cain'in Postacı kapıyı iki defa çalar adlı romanından sinemaya uygulayanlar : Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti. Operatörler : Aldo Tonti ve Domenico Scala. Müzik : Giuseppe Rosati. Montaj : Mario Serandrei. Oynayanlar : Massimo Girotti, ClaraCalamai, Juan de Landa, Elia Marcuzzo, Vittorio Duse, Dhia Cristiani, Michele Riccardini, Michele Sakara.

GIORNI DI GLORIA (Zafer günleri): Yapım : Titanus, 1945. Mario Serandrei tarafından yönetilen bu montaj filminde, Serandrei'ye Giuseppe de Santis, Marcello Pagliero ve Luchino Visconti yardım etmişlerdir.

LA TERRA TREMA (Toprak titriyor): Yapım: Universalia, 1948. Senaryo: Luchino Visconti. Operatör: Gianni di Venanzo. Müziği düzenleyenler : Luchino Visconti ve Willy Ferrero. Montaj : Mario Serandrei. Oynayanlar : Sicilyanın Aci Trezza köyü halkı.

BELLISSIMA (Güzeller güzeli) : Yapım: Film Bellissima, 1951. Senaryo : Cesare Zavattini'nin konusundan Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Franco Rossi. Operatörler: Piero Portalupi ve Paul Ronald. Müzik: Donizetti'nin Aşk İksiri adlı operasından Franco Mannino. Montaj : Mario Serandrei. Oynayanlar : Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarno, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Vittorio Glori, İris, Geo Taparelli, Mario Chiari.

APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA (Bir olay üzerine notlar) : 1951 yılında Marco Ferreri ve Riccardo Ghione tarafından yönetilen, Documento mensile (Aylık belge) adlı sinema dergisinin ikinci sayısı içinde yer almaktadır.

SIAMO DONNE (Biz kadınız) : Yapım : Titanus - Films Costellazione, 1953. Senaryo : Cesare Zavattini'nin bir konusundan Cesare Zavattini ve Suso Cecchi d'Amico. Operatör: Gabor Pogany, Müzik: Alessandro Cicognini. Montaj: Mario Serandrei. Oynayan : Anna Magnani. (Bu filmin beşinci bölümü Visconti tarafından yönetilmiştir. Diğer bölümleri yönetenler : Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa.)

SENSO (Günahkâr Gönüller : Yapım: Lux Film, 1954. Senaryo : Camillo Boitonun aynı adlı romanından : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico ve Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, Giorgio Bassani. Diyalog çalışmalarına katılanlar : Tennessee Williams ve Paul Browles. Operatörler : G. R. Aldo, ve Robert Krasker. Renk: Technicolor. Müzik: Anton Bruckner'in 7. senfonisi. Montaj: Merio Serandrei. Oynayanlar : Alida Valli, Fraley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Moelli, Marcella Meriani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo de Hortungen, Tino Bianchi, Sergie Fantoni, Ernst Nadherny, Goliarda Sapienza, Marianna Leibl.

LE NOTTI BIANCHE (Beyaz geceler) : Yapım : CI. AS - Vides için Franco Cristaldi, 1957. Senaryo: Dostoyevski'nin aynı adlı öyküsünden Suso Cecchi d'Amico ve Luchino Visconti. Operatör: Giuseppe Rotunno. Müzik: Nino Rota. Montaj : Merio Serandrei. Oynayanlar : Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Marcella Rovena, Maria Zanolli, Dick Sanders, Corrado Pani, Elena Fancera, Lanfranco Ceccarelli, Clara Calamai, Angelo Glassi, Renato Terra.

ROCCO E I SUOI FRATELLI (Rocco ve kardeşleri) : Yapım : Titanus Roma - Les Films Marceau Paris, 1960. Senaryo: Giovanni Testori'nin Ghisolfa Köprüsü adlı romanından : Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. Operatör : Giuseppe Rotunne. Müzik: Nino Rota. Montaj : Mario Serandrei. Oynayanlar : Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hann, Spiros Focas, Claudia Mori, Alessandra Panaro, Corrado Pani, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Max Cartier, Rocco Vidolazzi, Adriana Asti, Enzo Fiermonte.

DERGİYE GELEN YAYINLAR

YORGUN DENİZ — Oben Güney'in şiir kitabı. İsteme adresi : P. K. 40 Yenişehir - Ankara. Yelken, Çağrı, Değişim dergilerinde yayınladığı şiirlerle olumlu izlenimler bırakan Oben Güney'in onaltı şiirini topladığı bu kitapda 1959 - 1962 arası çalışmalarının örneklerini görüyoruz. Kendine özgü bir hava yaratabilen şair büyük bir rahatlıkla bu «hava» nın alışkanlığına kapılmakta hiç sakınca görmüyor. Çoğu şiirlerde sık sık özellikle çiçek ve ölüm sözcüklerine bağlı imgeler kullanması - çok iyi mısra kurabilen bu şair - üstüne beliren iyi düşüncelerin dağılmasına neden olabiliyor. Oben Güney'in kendini sıkı bir eleştirmeden geçirerek daha da güvenimizi kazanacak yapıtlar vermesini diliyoruz.

NALINLAR — Necati Cumalı'nın oyunu. Kent yayınları - İstanbul.

YAŞANTI DUVARI — Şaika Günsel'in şiirleri. 5 lira. İsteme adresi: P. K. 40 Yenişehir - Ankara.

DELİ DUMRUL — Suat Taşer'in Destan oyunu. 3 lira. Dost Yayınları - Ankara.

MÜHÜR — O. Zeki Özturanlı'nın hikâye kitabı. 2,5 lira. Kovan Kitabevi İzmir.

KİTAP BELLETEN — Aylık Bibliyografya ve kültür dergisi. Sahibi İlter Aymakoğlu. Elif Kitabevi Beyazıt - İstanbul.

TÜRKÇE — Sahibi, sorumlu yöneticisi : Fazıl Hüsnü Dağlarca. Aksaray Atatürk Bulvarı No. 112 İstanbul.

TOPLUM — Aylık fikir, sanat dergisi. Sahibi Mahmut Yağmur. Kozlu han kat 2 Amasya.

KİTAPLAR ALEMİ — Aylık Bibliyografya dergisi. Sahibi: A. Sami Güneyçal. P. K. 183 Ankara.

ÇAĞILTI — Aylık kültür ve sanat dergisi. Sahibi: Zile Kültür derneği adına Fikret Tarhan.

FERAYİ — Muğla Türk Kültür derneği organı. Sahibi: M. Hilmi Metin. Yazı işleri Nevzat Nami Aygüven.

DEĞİŞİM — Aylık Edebiyat, Sanat dergisi: Sahibi : A. Ö. Serdaroğlu. Sorumlu yönetmen : Özdemir Nutku. P. K. 183 - Bakanlıklar - Ankara.

Nevers'den Hiroşima'ya Yaşantıdan Konuşmaya

Daha önce günlük bir gazetede eksiklerle çıkan arkadaşımız Adnan Benk'in yazısını bütünüyle yayınlamayı yararlı buluyoruz.

Adnan BENK

NERESİNDEN bakarsanız bakın, her ömrün tükendiği yerde, uysallaştıramadığı bir anlaşılmaza raslarsınız. Bildiklerimiz gömer bizi, bilmediklerimiz sürdürür. Toprağın altında yatmak, toprağın altından çıkmak, her uygarlığın alın yazısı. Her yaşantının da. Kimini bir eylemde açıklarız, bir düzene sokarız kimini, kimini de bir simgeye bağlamak gelir içimizden. O karmaşık, çetrefil, savruk dış doğayı tutarlı bir düzene yerleştiren düşünürün, atomu ancak bir eylemle, bir bombayı patlatmakla anlıyan bilginin tutumu ile, Nevers'i simgelere, simgelerin en yaltağı olan söze bağlıyan Emanuele Riva'nın tutumu arasında büyük bir ayrılık olmasa gerek. Düzen doğayı, bomba atomu değiştirdiği gibi, söz de yaşantıyı değiştirir. Anlamayı bu değiştirme dışında aramak boşuna. Hiroşima, soysuz bir geziciler ülkesi olmadan kavrıyamazdı kendini. Böyle bir geziciler ülkesi olduğu gün, binlerce ölüsü, yaralısı, alabildiğine insan acısıyla Hiroşima yaşantıdan sıyrılmış, anlatılması gereken, anlatılan, üzerinde anlatmaktan başka bir işlem yapılamıyacak bir konu olmuştu. O hastaneler, sergiler, müzeler, çevrilen barış filmi, bu anlatım zorunluğunun çeşitli alanlarda belirmesi. Koskoca bir kenti, konuşan bir kent olarak gösteriyor Alain Resnais. Acısının büyüklüğüyle doğrudan doğruya orantılı bir konuşma çabasında. En küçük ayrıntılar üzerinde dura dura, kimini bir müzeye yerleştirerek, kimini bir hastaneye yatırarak, kimini filme sokuşturarak yaşantılarını bir bir tüketiyor. Müzenin yerli yerindeliği, hastanenin iç açıcılığı, filimlerin titizliği boşuna değil. Müzesiyle, filmiyle, hastanesiyle konuşa konuşa kendini gömüyor Hiroşima, Ota nehrinin deltasındaki sular gibi, yaşantı ağır ağır çekiliyor kentten. Çenesi düşük Hiroşima, çene çalarak kendini tüketen Hiroşima, kendinden kurtulan, kendine yerleşen Hiroşima.

KENDİNİ anlatan Hiroşimayı anlatmak için Emanuele Riva'yı konuşturmaktan başka bir yol seçemezdi Alain Resnais. Söz de, müze gibi, hastane gibi, filim gibi, belgeler gibi, bir uzaklaşma, bir yabancılaşma yolu, bugünkü Hiroşimanın tutumuna uygun bir yol. Riva'nın, Hiroşima'yı anlatırken nasıl konuştuğuna bakarsanız, bu konuşmada da, Hiroşimanın kendini anlatmak için kullandığı dilin, diyeceğim müzelerin, filimlerin, hastanelerin düzmeceliğini, yaşantıdan kopmuşluğunu görürsünüz. İki dil arasında da ayni derli topluluk, ayni düzen ölçüsü, ayni etkileme kaygısı var. Sözcüklerin tane tane çıkmasında, belli bir kavram çevresinde toplanmasında, ırklar arası, uluslararası, sınıflar arası eşitlik gibi bir ilkede düğümlemesinde, hiçbir yaşantyla sarsılmamasında, Hiroşima dilinin, müzelerin, hastanelerin, belgelerin düzeni, oturmuşluğu, tasasızlığı var. En ürkütücü görüntüler bile, bir an olsun, konuşmanın akışını kösteklemiyor. Kameranın, en korkunç imgeleri verirken bile umursamadan kayması, düşünmek için bir an duraklıyacak gibi olurken, tam bir «adamsendecilik» le kendi akışına kapılması, müziğin tekerlemelerle oyalanması, Hiroşimanın yaşantı alanında bir karşılık bulamadığını göstermiyor mu? Riva'nın o anlatıcı konuşma biçiminde, «recitativo» sunda, bugünkü Hiroşima'nın tutumu var. Bu yakınlaştırmayı daha iyi belirtmek için, Japon mimarı bile, diyeceğim bugünkü Hiroşimanın bir simgesi olan, Hiroşimaya katılmıyan, Hiroşima yaşantısı olmıyan mimarı bile, Riva gibi konuşturmaya özenmiş Alain Resnais (Bunu bilerek, istiyerek yaptığını filmin sonuna doğru açıklıyor, çayevinde bir başka Japon'u düzgün konuşturmakla). Bu tutumunu, konuşma ile imgeler arasında kurduğu ilişkide de belirtiyor. Hiroşima imgelerinin, ancak söze kaldıklarını, söz dışında bir yaşantıları olmadığını gösteren alışılmamış bir uysallıkları var. Konuşma ile imgelerin üst üste bindirilmesi, konuşmada adı geçmeyen tek bir imgenin araya girmemesi, bu imgelerin, bu belgelerin söz dışında hiçbir varlık taşımadıklarını, hiçbir yaşantıya dayanmadıklarını, ancak sözle, hem de sözde kalarak ortaya çıkabileceklerini anlatıyor bize. Ama, bu kaynaştırmada, belli bir ölçüyü de aşmıyor Alain Resnais. Bir imge, kendisinin simgesi olan bir söze aşırı bir düşkünlük gösterirse, umutsuzca sarılırsa ona, bu aşırılık, bu umutsuzluk, o imgenin söz dışında bir yaşantısı olduğunu, söze sığınacak kadar kendi bunaltısını duyduğunu gösterebilir. Gerçi, filimde, bu yanlış yorumu düzelten bir gezici, bir turist müziği var. Ama, düşüncesini, diyeceğim yaşantının çekilmesini daha iyi belirtmek

için, Alain Resnais, kimi yerde sözü, imgeyi hiç de umursamayan, imgeyi umursamadığını belirten bir takım dil oyunlarına kaydırıyor (Ota nehrinin deltası bölümündeki konuşma duyulurken, perdede beliren imge bu konuşmaya hiçbir şey katmadığı gibi, sözcüklerin şiir ölçülerine göre sıralanması da konuşmanın kendi kendine yetmesini sağlıyor), kimi yerde de, söz ile imge arasında, birtakım bayat oyunlara girişiyor (sakatların, oyuk gözün imgeleri perdede görünürken, konuşmada çiçeklerden, Hiroşimada açan çiçeklerden söz ediliyor). Bütün bu oyunlar, imgeyi yaşantıdan koparan, söze bağlıyan, daha doğrusu yaşantıyı değiştiren, imgeleyen, sözleyen oyunlar. Japon'un, ikide bir «Hiroşimada hiçbir şey görmedim» demesi, Alain Resnais'nin filim dilinde duyurduğu bir gerçeğin kavram yoluyla açıklanmasından başka bir şey değil.

HİROŞİMA bölümündeki çeşitli imgeler arasında, en az ilgi çekeni, söze hiçbir şey katmıyanı, Ota nehrinin deltasıdır, demiştim. Anlatım konuşmasından çıkmak, Riva'nın açısına, yaşantı konuşmasına geçmek için, bu imgeyi seçmiş Alain Resnais, söze şiirin, duygunun, kişiliğin karıştığı dönemi. Bugünkü Hiroşima, ama içinde Riva'nın yaşadığı Hiroşima da o sırada çıkıyor karşımıza. Bu açı değişmesini belirtmek, içe dönüşü anlatmak için, daha önce belgeleri şöyle bir tarıyan, yanlamasına bir devinmeyle başından savan, elini sallar gibi köşeye iten, uzaklaştıran kamera, bu kez derinlemesine giriyor Hiroşimaya. O zaman, Hiroşimanın niçin belgelerle gösterildiğini, niçin gerçek olarak değil de belge olarak sunulduğunu, filmin başında Hiroşima anlatımına niçin yer verildiğini anlıyoruz. Rivanın en özlü dileği bugünkü Hiroşimaya benzemek, Hiroşimaya karşı davrandığı gbi Nevers'de başından geçenlere karşı davranmak. Binlerce ölüsü, binlerce yaralısını konuşa konuşa nasıl gömdüyse Hiroşima, Emanuele Riva da, tek ölüsünü, tek yaralısını, konuşa konuşa öylece gömmek umudunda. Günün birinde, daha doğrusu bu deneyin sonunda, Hiroşima karşısındaki tutumunu, Nevers karşısında da almanın özlemini çekiyor. Filmin üçüncü bölümünde varıyor da bu sonuca. Ama, Nevers'deki olayı anlatırken, bütün o anlatımın bir yaşantıya dayandığını, bu yaşantıya bizi doğrudan doğruya katarak, Riva'nın bütün acısını bize de çektirerek gösteriyor Alain Resnais. Buna bir bakıma, Riva'nın Hiroşimalaşma çabası, Nevers'i Hiroşimalaştırma çabası, diyebiliriz. «Değiştir beni», «öldür beni», «çarpıt beni» sözleri, değiştirilen, çarpıtılan, öldürülen, kısacası, geçmişini andığı oranda yitiren Hiroşimaya benzemek için söylenen sözler. Filmin ikinci bölümü (Nevers olayının çayevinde anlatılmasına ikinci bölüm diyorum), bu öldürme, bu çarpıtma, bu değiştirme işlemini geliştiriyor. Burada yeni bir sinema dili çıkıyor karşımıza, Hiroşima bölümünden her bakıma ayrılan bir dil. Anlatımcı konuşma yerini yaşantı konuşmasına bıraktığı gibi, sözle imge arasında da yeni bir ilişki kuruluyor. Yaşantısız Hiroşimaya anlatırken yılışık bir işbirliğine girişen sözle imge, iş kendi yaşantılarını anlatmaya gelince bir türlü bağdaşamıyorlar. Anlatım dilinin belli bir sıra, bir düzen gözetmesine raslamıyoruz burada. Yaşantı, olanca başıbozukluğuyla giriyor araya, Nevers'deki olayın başını, sonunu birbirine karıştırıyor. Her yaşantı gibi bölük pörçük bir gerçekle yüzleşiyoruz. Böyle bir gerçeğin anlamakla değil, ancak yaşamakla kavranabileceğini bilen Alain Resnais, Emanuele Riva'nn boğuşmasına bizi iteliyor zorla, yaşantılarını düzene sokma çabasını bize de çektiriyor, Hiroşimalaşmaya karşı direnen, bir müze, bir sergi, bir hastane olmamak için kaykılan Nevers'in can çekişmesini, bir kurşunla vurulup sabaha kadar can çekişen alman sevgilinin acısını, bir bakıma da Riva'nın, bu sevgiden on dört yıl sonra sevgi çekişmesini yaşatıyor bize. Ölü sevgilisinin üzerinde sabahı eden Riva gibi, biz de Riva'nın üzerinde buluyoruz kendimizi. Bu boğuşma, sinema dilinde, sözle imgelerin, imgelerle imgelerin boğuşması, birbirini çarpıtması ile verilmiş. Bugünün akışında ilk çatlağı meydana getiren o el, can çekişen erin eli gibi imgeler, konuşma dışında, kendi düzenlerinden ayrı olarak, anıladan çıkıveriyorlar ortaya. Buna karşılık, konuşmada anılan olayların bazıları, anıldıkları anda gelmemek için direniyorlar. Söz ile imge arasındaki bu uyuşmazlık, yaşantının sözle tüketilemediğini gösteriyor. Riva, ölü sevgilisinin üzerinde sabahladığını söylerken, bu imgeyi görmüyoruz perdede, filmin sonuna doğru, ancak sindirildikten, diyeceğim değiştirildikten sonra, Nevers anıları arasında, birer anı durumuna düşen Nevers görüntüleri arasında çıkıyor karşımıza. Hem de, gerçekten değişmiş olarak. Can çekişen er'in eli, ayni imgenin bir bölümü aslında. Bu imgede başı sağa düşüyor alman erinin. Riva, geçmişiyle boğuşup Nevers'i anlatılır bir yaşantı durumuna getirince, diyeceğim Nevers'i, Hiroşima gibi değiştirince, bu imgeyi de değişmiş olarak görüyoruz. (Aynı imgeyi ters çektirmiş Alain Resnais, alman erinin ve üzerindeki kızın başı bu kez sola düşüyor). Evin bodrumunu, odayı, saç kesilmesini gösteren imgeler de, imgeyle söz arasındaki ilişki bakımından, Hiroşima görüntülerinden ayrı. Konuşma ile imge üst üste binmiş değil, birbirlerinin ardından geliyorlar, söz duyuluyor, arkasından imge çıkıyor, ya da önce imge geliyor, sonra ayni olay sözle anlatılıyor. Bu çatışma, bu boğuşma, aslında Riva'nın kendi geçmi-

şiyle boğuşması, yaşantıların baskısı altında sendelemesi, tökezlemesi, geçmişiyle bugünü arasında, unutmakla unutmamak arasında, Nevers ile Hiroşima arasında gidip gelmesi. Yaşatmaya çalıştığı Nevers'i, yaşatmaya çalışmakla, anlatmakla değiştirdiğini biliyor aslında. Anılar dünyasının koyu sessizliği, Nevers'de kimsenin konuşmaması, konuşan tek kişiye raslanmaması, hiçbir sesin duyulmaması, konuşan Riva'nın konuşmaya başvurduğu anda Nevers.i değiştirdiğini, yaşantının sesini kıstığını gösteriyor. Nevers'den bir ses gelmediği gibi, bugünün sesleri de, kurbağaların, çayevinin gürültüsü, yani konuşmanın bir bakıma yerini tutan öğeler, anıların yaşantısını boğuyor. Riva, iskemlenin arkalığna doğru ağır ağır çekilip karanlığa, Nevers'in karanlığına gömülünce bile, Nevers'den elde edebildiği tek ses, hiçbir insan ağzından çıkmıyan, hiçbir kaynağa bağlanamıyan bir çığlık oluyor ancak. Alain Resnais'nin, Riva'yı Nevers'de bağırırken göstermemesi, çığlık kesildikten sonra Riva'nın, babasının evi önünde görünmesi, bu çığlığın Nevers'e bağlanmaması, Riva'nın bugünkü bulanık bir yaşantısı olarak yorumlanması için.

Geçmişe yenilmeden, Riva gibi bir kere olsun yenilmeden geçmişin üstesinden gelinemez.

Daha sonraları, filmin üçüncü bölümünde, Nevers görüntüleri üzerinde, Hioşima imgeleri üzerinde dolaşır gibi, kameranın ağır ağır kaydığını, Nevers'i yan çizdiğini görüyoruz. «Recitativo» dışında, bütün sinema dili, Hiroşima bölümündeki durgunluğuna, umursamazlığına dönüyor. imgelerle sözler, ikinci bölümde, yaşantı bölümünde yırtılırcasına ayrıldıktan sonra, tekrar birbirlerine kavuşuyorlar. Recitativo'nun anlatım dilinin ortaya çıkmaması, Hiroşima ile Nevers'in Riva açısından, olamıyacaklarını gösteriyor. Biri unutulanın anılması, öteki anılanın unutulması. Bunun dışında, ikisi arasında büyük bir ayrılık da kalmıyor. Nevers ile Hiroşima görüntüleri, bugünün Hiroşiması ile dünkü Nevers'in görüntüleri, Riva tek başına çayevinden uzaklaşırken, yolda tek başına yürürken, birbirini kovalıyor, ayni düzeye yerleşiyor. Konuşmanın etkisini yaptığını, Nevers'i değiştirdiğini anlıyoruz. Ama çarpılan Nevers ile birlikte, ister istemez Riva da çarpılmış, Nevers'i sindirmiş oluyor. Hiroşimalaşmak, bir bakıma da Nevers'leşmek. Gücünü yitiren her yaşantı gibi Nevers de Riva'nın artık yaşamıyacağı, ama onun her yaşadığını yaşıyacak bir gerçek oluyor. Uzun bir sindirimden ayılır gibi kendine geliyor Riva. Japon'un «Sen Fransadaki Nevers'sin» demesi, gerçekte yeni bir başlangıcın, Nevers'li Riva'nın, Rivalaşmış Nevers'in katılacağı yeni bir yaşantının ilk koşulu. Rivanın unutma çabasını, unuturken çektiği acıyı, bocalamayı göstermekle, Alain Resnais, filmin ilk bölümünde karşımıza çıkardığı düzemece Hiroşimaya da, Nevers'in geçmişini, acısını katmış, dolayısıyla bize Hiroşimanın unutmak için neler çektiğini, ne gibi yaşantılardan geçtiğini duyurmuş oluyor. Nevers Hiroşimanın bugününe kavuşuyor, Hiroşima da Nevers'in dününe.

ADNAN BENK

———o———

Halit Refiğ
Sinemadan ne anlıyor ?

•

Bütün sanat alanlarında bilinçli bir çaba ile batının teknik olanaklarını ulusal yapımız içinde değerlendiren yeni kuşak sinemada da açık alana çıkmıştır. Önceleri eleştirme yazılariyle tanınan HALİT REFİĞ sinema sanatımızın son yıllarda kazandığı değerlerden biridir. Genç rejisörlerle yaptığımız konuşmaları okurlarımızın ilgiyle izliyeceklerine inanıyoruz.

•

1. Sinema sanatından kuramsal olarak ne anlıyorsunuz?

Geniş bir soru bu. Bugüne dek sinema nazariyesi başlıca «montajın dramatik» yolda kullanılmasıdır. Lumière sineması (gerçekçi, dokümanter) ve Mèlies sineması (fiction, fantastique filimler) örnektir. Bir dış gerçeği anlatan Lumiére tarzı Néo - réalisme ve Yeni Dalga'da belirir. Bir iç gerçeği anlatan Méliés tarzı da tüm fantastique filimlerde belli olur.

Anlatım olarak sinema dilinin montaj üzerine kuruluşu (Eisenstein, Ainheim, Spotliswoode, Bela Balazs) önemlidir. Bu nazariye montajın dramatik olarak kullanılması İngiliz Brighton okulu dokümantercileri ile başlıyor. Griffith ile de ye-

rine oturmaya... Sesli sinema bu durumu altüst ediyor. Montajın ilk önemi kalmıyor. Welles, Renoir, Mizoguchi, Antonioni nazariyesini de André Bazin gerçekleştiriyor.

Sinema Resnais'nin yaptığı işle çağımızın sanatı olarak ortaya çıkıyor. Eiseinstein'den bu yana Resnais'nin yaptığı, yaşanan, yaşanacak ve yaşanmış hayatın birbirine girmiş durumu, «simultané» oluşu, aynı anda insanın içinde paralel olarak yaşayışı beliriyor. Ben klâsik anlatım içinde ortaya çıkan duyuşlarımı, düşüncelerimi anlatmak istiyorum. Türk rejisörleri için de sorun budur...

2. Bu yılki yerli filimler üzerine düşünceleriniz...

«Yılanların Öcü», «Otobüs Yolcuları», «Allah Cezanı Versin Osman Bey», «Avâre Mustafa», «İki Aşk Arasında» önemli filimlerdir. Dil sorunu da bu filimlerin de ortaya koyduğu gibi halledilmiş durumdadır. Konu bakımından da aşılan bir şey var. Daha cüretli olarak bir çıkış vardır. Kendi çapımızda başarılı bir yıl olarak kabul ediyorum.

«Yılanların Öcü» üzerine konuşayım. Sinema tarihimizde hiç kopmamış bir gürültüyü, Türkiye çapında ilerici - gerici çatışmasını getirmiştir. Erksan'ın da en iyi filimi. Ve bugüne dek Türk'ye'de yapılmış en namuslu köy filimi. Gerçekçilik dışda, dekorda kalmıştır. Zayıf olan taraflarından ikincisi de insan münasebetleri yüzeyel olarak işleniyor. Dramatik yapısı zayıf. Zaman problemi de karmakarışık. Ama iyi yönleri de çok. Tâviz vermeden yapılmış. Erksan hikâyesine inanmış, bildiği gibi bir filim yapmış. Zaten yaptığı en önemli iş de bu.

3. Bu mevsim neleri düşünüyorsunuz, vermek istiyorsunuz?

İlk olarak «Şehirdeki Yabancı» adlı filimi yaptım. Yurdumuzdaki ilerici - gerici çatışması, gericilerin ilericileri çökertmek için ne gibi çarelere baş vurduğu, ilerici bir maden mühendisinin gerici çevrelerde nasıl düşmanca karşılandığı ele alındı. Ama bazı yönlerde, anlatmak ve göstermek istediğim, olması gerektiği gibi ortaya çıkmadı. Üslûp bakımından bazı şeyleri denedim. Bunlarda istediğim birçok şeyi elde ettim sanıyorum... Bundan sonra çok ticari bir filim yapmak istiyorum. Daha önce yaptığım filimler «iş yapmadı.» Piyasada tutunmak, mesleğe devam edebilmek için «para getiren» bir filim yapmak zorundayım.

4. «Gölgeler» üzerine düşünceleriniz...

«Gölgeler» bütünü ile ile genç bir romancının ilk romanı özelliklerini taşıyor. Hem dramatik, hem de teknik olarak son derece ilkel. Çünkü rejisörü bu tekniğin kaldıramayacağı bir konuya el atmış. Sevemedim, hiçbir şey bulamadım. John Cassavettes'in en büyük başarısı oyuncuları yönetişi olarak ortaya çıkıyor.

ÜÇ REJİSOR İKİ OYUNCU

ÜÇ REJİSÖR

Metin ERKSAN : Sinema sanatının diğer sanatlardan ayrı olarak öz ve biçim yönünden kendine özge bir kuramı yok. Gerçeği, yararlıyı, iyiyi göstermek, sinema sanatının da en baş ereği. Eh, bu öz, kendine özel en mükemmel bir biçim içinde verilirse dört başı mamur bir sinema kuramına varmış oluruz.

Selâhattin BURÇKİN : Sinema toplum içinde bütün meseleleri eleştirmesi gereken bir sanattır. Ve eleştirdiği konuların müsbet sonuçları toplum üzerinde çabuk icra eden bir sanattır. Sonucu daha çabukalınır ve geniş kütlelere hitap ettiği için... Ve bütün dünya milletlerinin müşterek anlatışını taşımaktadır. Gerçekçi olmalıdır. Öğreticiliği ancak gerçekçiliği oranında belirir.

Ümit UTKU : Eski için, yani yılda 15 - 20 filim çevrilen sıralarda yerli filimciliğimiz bir duraklama devresindeydi. Şimdi ise dev adımlarla ilerliyor. Gelecek için umutluyum. En önemli unsurlar değişti. Herşeyden önce, diğer ülkelerin sinemaları gibi zamanımız Türk sinemasının da dili var. Şimdi artık sık sık günümüzün meseleleri işleniyor.

... VE İKİ OYUNCU

Fikret HAKAN : Sinema sanatında herşeyden önce «dil» vardır. Ama bizim için Türk Sineması ortada olduğu için, o önemlidir. Bugünkü sinemamız değil dili, alfabeyi yeni öğrendiği için söylenecek birşey yok.

Kenan PARS : Birinci sınıf propoganda vasıtası ve iyi bir geçim unsuru olan sinemada herşey vardır. Hayatı verme, tenkit, düşünce, birlik, dil,.. herşey, herşey vardır. Ama bizim sinemamızda bunların çoğu yoktur.

Üniversite Duvarlarını Aşan Kitap

Sami KARAÖREN

Devlet, ulus, toplum, birey ve bunların sorunları, sorumlulukları üstüne bilgi edinmek isteği ülkemizde gün geçtikçe artıyor. Artıyor değil, dayanılmaz, kaçınılmaz bir gereksinme içinde kıvranıyoruz. Bu konularda bilgilerimizin artması siyasal ve ekonomik bilgiye olan ihtiyacımızı da aydınlar çevresinden halka doğru kaydırdı. Giderek devlet öğretilerine (doktrinlerine), yönetim biçimlerine, ekonomi düzenlerine karşı öğrenme isteğimiz arttı. Buna, içinde bulunduğumuz siyasal ve ekonomik bunalımın da geniş etkisi var.

Bu konular, lise ya da üniversite öğrencilerinin sınıf geçmek için bellemek zorunda olduğu bilgiler olmaktan çıktığı halde geniş okuyucu kitlelerinin bilgi edineceği kitaplar, kaynaklar, yok denecek kadar az bizde. Olanları da gelişi güzel yayınlar, ya da üniversitenin duvarlarını aşamamış kitaplardır. Yabancı dil bilmeyenler için durum büsbütün karanlıktır.

Çağımızın sorunları ve yönetim biçimleri hakkında son yıllarda yayımlanmış birkaç önemli kitap yanında, bu konularda geniş okuyucu kitlesi, üniversitenin de sesini duymak istiyordu. Hocaların yalnız öğrencileriyle haşırneşir olması değil halka da uzanması ve ulaşması isteniyordu. İşte bunu başaran bir kaç üniversite öğretim üyerinden biri de Doç. Dr. İlhan Akın oldu. «Devlet Doktrinleri» adlı kitabı yalnız öğrencilerinin değil hepimizin ihtiyacını karşılıyacak, ilk bilgileri alıp kaynaklara uzanacağımız bir kitap olarak elimize geçti.

İlhan Akın bu kitabında bize devlet üzerinde, idareler, yönetim biçimleri üzerinde bilgi veriyor. Bu konular bilim açısından inceliyerek devlet öğretilerini (Doktrinlerini) yönetim biçimlerini tarihin eski çağlarından alarak geçirdiği ve ulaştığı aşamaları anlata anlata günümüze kadar getirmiş.

İlhan Akın, İsa'dan önce ve sonra yüzyıllardır ortaya atılmış çok sayıda görüşleri verebilmek için bilimsel yöntemlerden yararlanarak özetleme yoluna gitmiş. Bunun için de bütün devlet öğreticilerini (Doktrin sahiplerini) değil, kendi deyimiyle «Her düşünce akımını, bu akımı en iyi yansıtan düşünüre bağlıyarak» anlatmağa çalışmıştır. Derli toplu bir bilgi verebilmek ve her an ihtiyacımızı karşılamak için ereğine uygun bir yol seçmiş. Kaynaklarından geniş bilgi edinmek olanağından ve zamandan yoksun kişiler için «Devlet Doktrinleri» elaltında bulundurulacak bir kitap olmuştur.

Devlet ve yönetim biçimlerine dair düşünce akımlarının en belirgin temsilcileri olarak, İlhan Akın, şu düşünürleri incelemiş :

Eflâtun, Aristoteles, Polybios, Çiçeron, Augustinus, Aquino'lu Thomas, Dante, Ockham'lı William, Machiavelli, Bodin, Bossuet, Hobbes-John Locke, Montesqieu, J. J. Rousseau, Sieyès, Alexis de Tocqueville ve ayrıca Sosyalizm, Marksizm, Faşizm öğretileri.

İlhan Akın'ın en doğru seçimi yaptığı kanısındayım. Yetkililer bunu eleştirebilir, doğruyu yanlışı belirtebilirler. Şunu da söyliyelim : İ. Akın «Bilimsel incelemem sonunda ben yüzde yüz anlayabildiklerimi verdim» diyor. Bu da bir ilim adamına yakışan en iyi tutum.

Kitap şöyle bölümlenmiş : Eski Yunanda devlet görüşü (Gerçek ötesi ve gerçek site) - Aristoteles'ten sonra Yunan devlet görüşü (Sinik okul, Epikür'cü okul, Stoa'cı okul).

İkinci bölümde karma yönetimin doğuşu (Roma'da devlet görüşü ve bunun gelişimi) yansıtılıyor.

Üçüncü bölümde ortaçağ görüşleri yer alıyor: Tanrı Sitesi, Antik dünya ile hıristiyanlığın bağdaştırılması. Evrensel krallık anlatılmış. (Din ve devlet ilişkisi biz Türkler için şu anda halâ ibretle okunmağa değer).

Dördüncü bölüm «Herşeyden önce iktidar» diyen «mutlakiyetçi devlet görüşü» ne ayrılmış: Kişi yararına mutlakçılık, Tanrısal mutlakçılık ve Tanrıdan kopan insan (Kilise ile devletin ayrılması) inceleniyor.

Beşinci bölüm : Liberalizm ve doğuşu, soylular liberalizmi, halkın egemenliği, ulusun doğuşu ve halk yönetiminde liberalizm.

Altıncı bölümde Toplumculuk (Sosyalizm) akımı yer alıyor. Kavramsal toplumculuk ve temsilcilerinin düşünceleri incelendikten sonra bilimsel toplumculuğa geçilerek Marx'çılık (Dialektik maddecilik), Materyalizm Tarihsel ve İnsancı maddecilik ile Marx'çı devlet görüşü belirtilmiş.

Yedinci bölümde ise faşizm ve faşizmin İtalya ile Almanya'da gelişmesi incelenmiştir.

Bu kitabında İlhan Akın'ın büyük bir başarısı da dili ve anlatımıdır. Soyut düşünce ve kavramların yarattığı anlama güçlüğü tümden giderilmiş. Çokluk sanatçıların bile arı dille yazacağız diye anlaşılmaz duruma soktukları çoğu anlatım, İlhan Akın'ın kullandığ dille anlaşılır duruma erişmiş. Bilim dilinde arı dille iyi bir anlatım gücü bu. Çoğu bilim adamlarının yazar yönü, anlatım gücü yoktur. Bu yüzden çokluk ya yazdıkları anlaşılmaz ya da kitaplarında, yazılarında arapçadan geçilmez. Osmanlıcaya özenerek bilim dili yarattıklarını sanırlar, kof bir edebiyat yaparlar. Bu yüzden öğrencilerinin ve halkın malı olamazlar. İlhan Akın bir yazar yönü de olduğunu ortaya koyarak öğrencilerine olduğu kadar halka da ulaşmasını bildi. «Devlet Doktrinleri» nin geniş ilgi gördüğüne tanık oldum. Üniversite dışında da bir okuyucu kitlesinin ilgisini çekti.

Yalnız öğrencilerine değil, halkına da böyle bir kitap verebildiği için İlhan Akın'ı kutlarım.

DEVLET DOKTRİNLERİ : Yazan, Doç. Dr. İlhan F. AKIN (İstanbul Üniversitesi Umumi Amme Hukuku Doçenti) Büyük boyda 272 sayfa; Fiatı: 20 lira. Dünya gazetesi matbaasından temin edilir.

AHMET HAŞİM'İ ANARKEN :

Karanlıkta beyaz kuşlar

İ. Afşar TİMUÇİN

Balkan savaşı, Çanakkale savaşı, ardından mütareke.. Bu çizgi üstünde iç gelişmeler: Hareket ordusunun İstanbul'a gelişi, İkinci Meşrutiyetin getirdiği temelsiz bir özgürlük.. Bir arama döneminin tutarsızlıkları, sarsıntıları. Batılılaşmak istiyen «Garpçı»lar, batıyı aşağılayan «İslâmcı»lar. Sağlam bilgilere dayanmasa da görüşlerin deneylerle birleşimini sağlıyan «Sosyalist» gazetelerin yarattığı değişik tartışma ortamı. Böyle bir ortamda, edebiyatımız bir yandan kendi içinde yenilik arar, batılı ustalara eğilirken, bir yandan toplumsal gelişmenin izleyicisi, öncüsü, toplumu yeni yeni kapsıyan kavramların işleyicisi olarak beliriyor. Hem yeni bir içeriklik, hem yeni bir biçim arıyor; bir savaş aracı ödevini yükleniyor. Bu doğru parçası üstünde (Tanzimat'dan Cumhuriyet'e kadar) iki koldan gelişen şiirin bir yanında toplumsal gerçeklere yan çizmiyenler var: Ziya Paşa, N. Kemal, M. Emin, S. Nazif, Akif, Gökalp. Karşıda Recaizade Ekrem, Hamit, Cenap ve Haşim.

Haşim, yaşaması boyunca, yalnız toplumsal oluşların değil, insanın da dışında tutmuştu kendini. Bir çeşit insanı önemsememeye kadar giden bir kaçıştı bu. Nedenleri n'olursa olsun ondaki bu topluma dirsek çevirme durumunu bizden önce kınayanlar vardır, bizden sonra da kınayanlar olacaktır; bir yadsıma anlamı katmadan.

Fransız edebiyatı, Tanzimat'tan sonra edebiyatımızın kaynağıdır. Servet-i fünun'cular da, Genç kalemler yazarları da yetenekleri ölçüsünde bir batı yorumculuğuna, aktarmacılığına girmişlerdir; Haşim'de daha çok Verlaine etkisi buluyoruz, Rimbaud pek gelmiyor ona. Belki de bir ölçüde, doğanın en canlı ve ışıklı nesnelerini seçmede Rimbaud'dan yararlanabiliyor. Ancak Rimbaud'nun şiir temeli başını alıp giden, yaşamaya bağlı, doymak bilmez, tedirgin bir şairin güneş, ağaç, toprak, su imgelerindeki yarış edilmesi güç canlılıkla beslenir. Rimbaud, doğaya yatalak bir adamın gözü ile bakmamış, insanla ilgilerini değil koparmak, daha pekiştirmiştir. Haşim'de etkin olan doğa, hep canlı, hep akıp giden bir bütünlük değildir.

Çevre ilişkilerini kısıtlıyarak bir resim halinde elinde tuttuğu doğa ile başbaşa kalan şair böylece yıldızları, gökleri, ağaçları gözlemekle yetinen durgun, yalnız, kırık bir adamın içini döker bize. Kendini umutla, umutsuzlukluğun dışında geliştirir. Etkiliyen, izler bırakan, her parçası ile onu deşen doğa bir çeşit kendinden öte bir yere bırakmıyan yasak çitleriyle de çevirir. Doğanın önünde salt bir benimsiyen olarak kalan Haşim, «symboliste»ler gibi doğa ile iç yaşaması arasında açıklama fırsatı veren oluşlar yakalar, doğanın her parçasına kendi kendine anlamlar yüklemeye çalışır. Buradan deşersek, şiirinin acımtırak, buruk, kekre bir tadı vardır. Sanki nedenini bilmeden, anlamı kaypak ruhsal ortama tutulmuş gibi kuşkulara, korkulara düşeriz. Onun güneşine, ayına, suyuna baktıkça bir karasevda kaplar içimizi. Belki şiir gücünün zayıflığından bu karasevda pek te sürüp gidemez içimizde. Daha çok anılara özgü bir durum vardır olanlarda. Yaşanmıştır da biz onu yeniden arar gibi oluruz.

Şiirlerini kurarken bir matematikçi gibi davranır Haşim. Verlain'in « herşeyden önce müzik » anlayışı onda da vardır. Şiirine uygun, çok uygun seçer sözcüklerini. İşlerken iki koşula dikkat kesilir hep: Önce sözcüğün bağlı olduğu kavram şiire yakışır olmalıdır, sonra da ses bakımından şiirin dokusunda yerini bulmalıdır. Kullandığı Osmanlıca kalıplar da işini kolaylaştırırlar. Yan yana getirdiği kelimelerin ortaklığı duygu etkenliği ile ona uygun sesi sağlar. «GÖL SAATLERİ»nden ve

Fransız Süsleme Sanat Sergisi

Emel DİLMAN

Teknik üniversitenin Taşkışla'daki salonlarında Fransız süsleme sanatı sergisi açıldı; sergi üç bölüme ayrılıyordu: Tapisserie, «Halı ve Duvar Süslemesi», Vitrail - Renkli camlar süsü, Porterie - tabak çanak, vazo..

Duvar halısı bölümünde, ortaçağ motif ve uslup esinlerinden tutun da kübik, soyut, non-figüratif ve en modern desenlere kadar çeşitli örnekler işlenmişti halıların üzerinde. Her sanatçının kendi ifade, anlayış ve renkleriyle karşılaşıyorduk. Beni en çok Ton sur ton denilen ve aynı rengin en ince ayrıntılarına işliyen desenler çekti. Henri Matisse'in bir Pierrot «eskizi» ni çizen ve Tristesse - Üzüntü adlı duvar halısı az renk kullanılarak işlenmişti. Bu güzel komposision önünde, Matisse'in sözlerini hatırladım: «Komposision, duyguların ifadesi için, ressamın elindeki unsurların süsleyici bir tarzda düzenlenişidir.» Bu halının yanındaki Bent adlı yapıt ise kahve renginin üç tonu ve gölgelerle işlenmişti ve seyircide derinlemesine bir etki uyandırıyordu. Gündüz ve geceyi anlatan iki duvar halısında, salt siyah ve beyaz kullanılmış, non-figüratif olarak bu iki rengin aracıyla gündüz geceden ayrılabilmişti. Mevsimler adlı büyük duvar halısında az fakat çok sıcak renkler kullanılmıştı ve klasik üslubun modernleşmesi izlenebiliyordu. Balet adlı halıda da klasiğe kaçan bir üslupla Fransızların ünlü «fauve» renginin serilişini buluyorduk.

Bilindiği gibi, ünlü Fransız halıları Gobelins 15 inci yüzyılda yapılmaya başlanmıştır: Aynı adı taşıyan Reims'li kumaş boyacıları tarafından kurulan endüstri 14. cü Luouis tarafından genişletilerek dünyaya tanıtılmıştır.

Bu sergide, kimi sanatcı, vitrail'yında, XII inci ve XIII cü yüzyılların figüratif ton değişimini reddederek, renkli camları içinden ışık geçen değerli taşların ışık oyununa göre düzenlenmiş olduğu görülüyordu. Bilindiği gibi Ortaçağda incilden alınan temalar hem ressamlar, hem heykeltraşlar tarafından işleniyordu. Bu temalar o çağ kişilerinin anlıyabileceği temalardı. Günümüzde ise bu temalardan çok uzaklaşılmıştır. Bugün, Vitrail'da aradığımız, çağımızın duyumluluğunu ifade edebilecek bir renk düzenidir. Birçok modern sanatçının, bunu göz önünde tutarak, Vitrail'ya yeni bir anlam katma çabasında olduğu açıktır. Günümüzde yaratılan yeni temaların bireyselden toplumsala yöneleceğini umalım.

Poterie süslemelerinde, Sevre vazoları inceliğinde vazo ve tabakların yanında bin yıl önceki Çin Seladon'larını andıran modern tabak ve çanaklar görülüyor. Fernand Leger'in seramik kabartmaları, Picasso'nun tabakları, Raoul Defue'nün iki renk, siyah ve penbeyi kullanan çok güzel vazosu, gözlerimize doyumsuz bir şölen oldu.

Sergiden çok zengin izlenimlerle ayrıldık.

müstezat'larından çok «PİYALE»deki şiirler ses uygunluğu bakımından üstün şiirlerdir.

Ahmet Haşim, - bütün güzelliği aramıyan - geleneksel şiir anlayışını, çoğu yönlerde aşabilen bir şairdir; batı şiiri iyi bir gözlemciden geçerek Türk şiirine yeni olanaklar katmıştır onunla. Türkçenin şiire elverişli b.r dil olduğuna Ahmet Haşim'le belki de tam olarak inanılmıştır. Şiirde biçimin kalıp denen şeyin dışında şairine özgü bir değer taşıdığ ortaya çıkmıştır. Onun şiirine kişiliksiz Osmanlı şiirinin, kişilikli yeni Türk şiirine dönüşmesini sağlıyan bir köprü olarak bakılabilir. Bu açılmadan sonra şiir, Ahmet Haşim'in göremediği insana özgü ilişkilere bağlanarak kaçışlarında bile toplumun etkilerini taşıyan yeni insanın gerçeklerine gidecektir.

ÇAĞDAŞ ARAP ROMANI NEREYE GİDİYOR?

Haz. M. Eray CANBERK — İ. AFŞAR

Beyrut'ta çıkan L'ORIENT LITTERAIRE dergisinde Raul Makarius yeni Arap romanı konusunda özetle şöyle yazıyor :

Son onbeş yıllık süre içinde arap dünyası, şiir, düzyazı ve özellikle roman alanında şaşırtıcı bir gelişme gösterdi. Romanlar, hikâyeler, eleştiri, kimi de güçlü kalem çatışmaları salt edebiyat dergilerinde değil günlük gazetelerde de yer aldı. İkinci bir arap yeniden-doğuşu başladı. Araplar bundan bir bilinç kazandılar.

Arap edebiyatının bu ikinci yeniden-doğuşundan söz etmek arap dünyasının kültürel gelişmesini bilmiyenleri şaşırtabilir. Yabancılar binbirgece masalları ile aydınlanan bir geçmişle ilgili bir arap edebiyatı olduğunu şöyle böyle bilirler. Az sayıda arap yapıtı çevrilmiştir ve bunlarla da bilgi edinmek güçtür. Bundan başka çağdaş arap edebiyatının öteki ülkeler edebiyatına en ufak bir etkisi yoktur. Aksine, arap edebiyatı öteki edebiyatlara zorunludur.

Araplaşmış bütün bölgelerde Türk etkisi ve halifelerin gücünün parçalanmasından sonra, Arap edebiyatı son zamanlarını yaşadı. Mısır ve Suriye'de görülen kıpırtılar arap dünyasının uyanışı ile salt XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar sürdü; ikinci dünya savaşına kadar ağır ağır gelişerek oluşumunu tamamladı. Bu süre içinde arap edebiyatlarının ilk yeniden-doğuşunun belirmeye başlaması demektir. bu.

Haber alma, yeni basım olanakları, arap dilinin geçirdiği değişimleri sözkonusu ederek ikinci dünya savaşından sonra arap edebiyatının gelişimini hikâyenin ve romanın gelişimine bağlıyan yazar romanın insancılık yolunda'ki durumu üstüne şunları söylüyor :

İNSANCILIK YOLUNDA

Arap yazarı, batı edebiyatına zorunludur. Ama şimdi, borçlarını ödeme durumuna girdi. Çağdaş batı edebiyatı, daha çok içerikten kurtulmuş olarak bir anlatım inceliğiyle kendini belirliyor, buradan da kendi içinde bir son olan bir biçimcilik sağlıyor. Çağın gereksinmelerine daha az uyan yeni anlatış biçimleri getirme çabaları içinde genç arap yazarları, tutkuyla doğunun ürünlerine dönüyolar. Buldukları soyut biçimcilik onlara anlatım gücü kazandırıyor. Bu arada batı edebiyatında bulunmayan çok zengin bir içeriği benimsiyorlar. Suriye'de **Zakarya Tamer**, Irak'da **Abdülmâlik Nuri** bu yönelişin belli-başlı örnekleridir.

Bununla birlikte yeni yazarların edebiyat yolları gül döşeli değil. Pek çabuk gelişen bir Doğu'da Eski-Yeni savaşı bitmek bilmiyor ki. Eskiler klâsik dili işlememekte ve edebi kalıntıları bir yana atmakta yenilere yaklaşıyorlar. Ama bu yaklaşma köklü değil, yapıtların niteliğini pek ilgilendirmiyor. Onlar, yaşamanın çok karanlık ve trajik görünüşlerine, yoksulların sürünüşüne ve sıkıntılarına parmak basmada, ve hiç de az olmayan yüzü-güler çevreleri konu edinmemekte, ayrı özelliklerle de olsa birbirlerine yaklaşıyorlar. Toplumsal bilince varma dönemlerinde bütün bunlara şaşmamalı.

Çağdaş arap romanı ve hikâyesi, dünyanın gerçek öyküsünü anlatıyor. Ama arap halk edebiyatında çağdaş yeniden-doğuşun başlıca üstünlüğü, doğal yapıdaki insancı görünüşü hem derinlemesine, hem de atakca ortaya dökmesinden geliyor. Bu niteliktir çağdaş arap romanına üst değerini veren.

İNGILTERE'DE YENİ YAYINLAR

(The Times Literary Supplement Dergisi, 4 Mayıs 1962 sayısından alınmıştır.)

«Vahşi Işık» (The Barbary Ligkt) — P. H. Newby'nin son romanı.

Ayşegül GÜNKUT

«Vahşi Işık» yaşayan insanların sözlerini gizlice dinlemek, davranışlarını gözetleyip, olayları kendine göre yorumlamak amacını yansıtan bir roman. Kişisel tanı'nın ustalıklı bir soruşturması da denebilir.

Saçma, gizli canlı insan bilinçliliği, istem, hayâl gücü ve sevgi yoluyla kendi sınırlarını aşıp başka bir insanın bilincinin gizliliğine girip karışmasa da uzaktan bakabilir. Bu bakış kendi yalnızlığına ve özlülüğüne hiçbir etki yapmaz. «Vahşi Işık» insan bilinçliğinin bu yetisini kutluyor.

«Vahşi Işık» hem güldürüyor, hem de canlı ve hareketli. Yalnız sonucun bağlanışı gereğinden çok düzenli, biraz ısmarlama gibi geliyor insana. İkinci derecedeki karakterlerin kimi baştan savma çizilmiş. Yine de yeterli bir roman sayılabilir sonuç olarak.

«Çarşı Sokağının Spinoza'sı» (Spinoza of the Market Street) — Yazarı Isaac Bashevic Singer.

«Budala Gimpel» adlı kitabın yazarının onbir yeni öyküsünü bir arada topluyor bu kitap. Çoğu çok iyi olmakla birlikte, kimi de gerçek olamıyacak kadar güzel bu öykülerin.

Bütün sorun Singer'in uzlaştırılamayan dünyaların en iyisini istemesinden ortaya çıkıyor. konusunun özü 1914 ve daha önceki yıllarda Polonya'daki yahudilerin yaşamı.

Folklor, boş kanı, efsâne, din, düş ve bilinen şeylerin derinliklerine dalıyor Singer. Ama hemen arkasından alaycı bir bükülüşle gerçekliğin soğuk duş etkisi yapan katılığını getiriyor.

«Budala Gimpel» de karakterlerden biri şöyle diyor, «Spinoza'ya göre sağ töre ve mutluluk aynı şeydir. Bir kimse için en törel davranış mantıka aykırı kaçmıyan bir eğlenceyle zaman geçirmektir.» Öyküdeki karakter aynı düşüncededir bu sözlerle. Bir süre yalnız Spinoza okur. Ama sonra yaşayıp gördüklerinin düşündüklerinden ne değin başka olduğunu anlar. Usçuluğunu bir yana atıp, «Bağışla beni Spinoza, ben budala oldum», der.

Bu öyküler güçlü, dopdolu, bir bakıma «inananların yakılması» nın pek çok küçültülmüşüdür. Aynı derinlikte olmakla birlikte mutlu, sevinç dolu bu öyküler.

«Kreshev'in Yıkımı» adındaki öyküde, kış ortasında yere diz çöküp Tanrıdan mucize bekleyen yaşlı kadınlar sonunda yalnızca romatizmaya tutulurlar.

Bay Singer'in eşsiz düş dünyası bunlarla doludur işte.

———o———

ALMANYA'DA YAYINLAR

K. KARAOBALI

André Salamon: Amedeo Modigliani. Diogenes Yayınevi, Zürich, 1960. 198 sayfa, 90 resim - şekil ve reproduksion; bez ciltli 19.90 frs.

Çoğu kere san'atçı sadece yapıtlarına bakarak, içinde yaşadığı çağın özellikleri ve kendisinin günlük yaşantılarının zorunlu etkileri dışında ele alınır. Şükür ki günümüzde bu çeşit bilimsel olmayan eleştirme yayınları gün günden seyreliyor. Yukarda adını ettiğimiz yayın, Modgiliani'yi günlük problemleri, kişisel çıkmazları ve yaşantıları, içinde yaşadığı toplum diliminin çağ ve yer özellikleri içinde tanıtıyor; bunu da kuru bir bilimsellikle değil, yazarın san'atcı ile olan dostluğunun anılarına, mektuplara, söylenmiş sözlerden saptanmış olanlara dayanarak yapıyor. Bol fotograflarla, bunların san'atcının yapıtlarıyla karşılaştırılmalarıyla konu bir iç açıcılık kazanmış. Modigliani'nin yayınlanmış bir kaç şiiri de kitabta yer alıyor. Okuyunca Amedeo'yu daha iyi anlıyorsunuz, ona acımıyorsunuz; seviyorsunuz Amedeo'yu, devrimci dürtülerine sadece yer yer ve daha çok teknik yönden yol açmış bu Livorno'luyu; yapıtları daha anlaşılır oluyor. Kitap baskı yönünden, biçimliliği bakımından pek titiz çalışma sonucu olduğunu belli ediyor.

——o——

Norah Lofts: Patrizia ve mutluluk (Patrizia und die Glückseligkeit) Schweizer Druck— u. Verlagshaus, Zürich, 1961; bez ciltli.

Yazarın romanlarına baka, bu eldeki kitabda toplanmış öyküleri birer miniatur. Fakat gene de bütünlük, insan varolumunun hiç değilse bir episodu üstüne eğilinmiş sorunların çözümlenmiş bütünlenmiş durumu var. Daha çok kadın tipleri, günlük yaşantıların bunaltıcı açmazları, aşılamayan engellerin eziciliği içinde, yer yer kaderciliğe varan bir görüş açısından inceleniyor. Bıraktığı izlenim, yazarın da kendi iç dünyasında bu sorunların kesin sonuçlarına daha eremediğini söylüyor. Derinliği olan, okuyanı düşünmeğe zorlayan öyküler.

Max Lüthi: Avrupa Halk masalı (Das europaeische Volksmärchen) Francke Yayınevi, Bern, 1960; düzeltilmiş ikinci baskı 132 sayfa, ceb kitabı, 2.80 sfr.

Halk masalı, toplumun bilinçli bir ayarlama dışında su yüzüne çıkan özellik belirtilerinden en önemli olan bence. Kişilerin birer toplum hücresi olarak varolumlarını öteki kişiklerle kaynaştırmaları değerini ortak yaratmalarda gösteriyor; halk türküleri, masallar, nakış kilim, tapınak heykelciliği... Memleketimizde cumhuriyet çocuklarının ilgiden yoksun bırakmadıkları konular bunlar. O yüzden bu kitapcığı tanıyınca, okuyunca, okurlara tanıtmadan geçemedim. Form ve içlem özellikleri ile avrupa masalı bilimsel bir araştırmaya konu alınmış; bilimsellikten vazgeçmeden en önemli noktalar herkesce anlaşılır şekilde özenlenmiş. Üzerinde durarak öğütleriz folklor sevenlere.

E. Schoenenberger: Karikatür albümü. Nebelspalter yayınevi, Rorschach/İsviçre, 10.60 frs.

Albert Schweitzer'in çalışma arkadaşları: Lambarene'deki doktora yardım ettik (Wir halfen dem Doktor in Lambarene).

Schweizer Druck- u. Verlagshaus, Zürich, 1960; bez ciltli 7.80 sfr.

Büyük musikici, büyük yazar, büyük hekim ve büyük barışsever Albert Schweitzer ile çeşitli zamanlarda birlikde çalışmış kimseler, kendisinin 85 inci doğum yıldönümüne bu kitabı armağan etmişler, geçen yılın başlarında. Yakın yıllara değin, hattâ bugün bile yer yer insandan sayılmıyan kara yeryüzülülere dostluk elini uzatıp, ömrünü onlara, öteki dünyada karşılığını alacağına inanan bir misioner hesablılığı ile değil tam insancıl olarak, adayan seyrek kimselerden biri; 45 yıldır Lambarene'de, ekuatorial afrikanın bir köyünde yaşıyor; hekimlik yapıyor; insanlara, kara insanlara yaşama gücü, yaşama umudu aşılıyor. Çalışma arkadaşları kendi anılarını anlatırken onu anlatmış oluyorlar, onu tanıtıyorlar. Bireysel bir çaba da olsa humaniste bir davranış olarak Schweitzer'i alkışlıyoruz.

ATAÇ KİTABEVİ

YAYINLARI

DÜŞLERİN ÖLÜMÜ. Tahsin Yücel - **Türk Dil Kurumu armağanı** -	2 lira
DUVAR. Jean - Paul Sartre - Çev. : Vedat Üretürk	»
DEĞİŞİM. Franz Kafka - Çev. : Vedat Günyol	»
İÇE KAPANIŞ. Charles Baudelaire - Haz. : Şükran Kurdakul	»
KORKUNUN PARMAKLARI. Muzaffer Buyrukçu	»
YENİ NİMETLER. André Gide - Çev. : Vedat Üretürk	»
KIRMIZI YAPRAKLAR. William Faulkner - Çev. : Ülkü Tamer	»
FELSEFE TARİHİ SÖZLÜĞÜ - Hatemi Senih Sarp (**Milli Eğitim Bakanlığınca okullara salık verilmiştir.**)	»
YANLIŞLIK. Albert Camus - Çev. : Ferid Edgü (**Tükenmiştir**)	»
VAROLUŞÇULUK - Jean - Paul Sartre - Çev. : Asım Bezirci (**İkinci bas.**)	»
ÇİVİ YAZISI. İlhan Berk	»
İNGİLİZ - AMERİKAN ŞİİRİ - Haz. : Bilge Umar (**Ünlü İngiliz - Amerikan şairlerinin hayatları; eserlerinden örnekler**)	»
ALIN TERİ. Jack London. - Çev. : Selma Kurdakul	»
BEN SANA MECBURUM - Attila İlhan	3 lira
MAVİ VE KARA - Sabahattin Eyüboğlu	»
ÇOK KAPILI ODA - Asım Bezirci	»
MÜTHİŞ ÇOCUKLAR - Jean Cocteau. Çev. : Vedat Üretürk	2 lira
MİTOLOGYADAN ÜNLÜ KİŞİLER. - Emel Dilman (**Milli Eğitim Bakanlığınca okullara salık verilmiştir**).	»
TAŞ ÇATLASA - Yaşar Kemal	3 lira
SAYGILI YOSMA. Jean - Paul Sartre - Çev. : Orhan Veli Kanık	2 lira
MİLENA'YA MEKTUPLAR. Franz Kafka - Çev. : Adalet Cimcoz	3 lira
DOĞU - BATI. Melih Cevdet Anday	3 lira
DİRİLEN ŞEHİR. Jules Romains - Çev. : Sabahattin Eyüboğlu (**Resimler : Ferruh Doğan.**)	2 lira
MEMLEKET ÖZLEMİ. Langston Hughes - Çev. : Necati Cumalı	2 lira
DÜŞÜŞ. Albert Camus - Çev. : Ferid Edgü	3 lira
BULANTI. Jean - Paul Sartre - Çev. : Selahattin Hilâv	6 lira
MİLENA'YA MEKTUPLAR. Franz Kafka - Çev.: Adalet Cimcoz (**İkinci Cilt.**)	3 lira
SPLEEN DE PARIS - Paris Sıkıntısı - Charles Baudelaire Çev. : Tahsin Yücel	3 lira
BELÂ ÇİÇEĞİ - Attila İlhan	3 lira
KAPALI MUTLULUK - Dünya Şiirinden Seçmeler - Çev.: Coşkun Zengin	2 lira
SUSUZ YAZ - Necati Cumalı	4 lira
SISYPHE EFSANESİ. Albert Camus - Çev. : Tahsin Yücel	4 lira

1 — Yayınlarımızdan 30 liralık kitap sipariş eden okurlartmız dergimize bir yıllık, 15 liralık kitap sipariş eden okurlarımız altı aylık abone kaydedilir. Ücretler peşin olarak alınır, kitaplar taahhütlü olarak gönderilir. Posta ücreti tarafımızdan ödenir.

2 — 15 liradan yukarı siparişlerde % 20 indirme yapılır. Posta ücreti tarafımızdan ödenir. 5 - 15 liralık siparişlere indirim yapılmaz posta ücreti tarafımızdan ödenir. 5 liradan az siparişlere indirim yapılmaz, 50 kuruş posta ücreti eklenir.

3 — Okurlarımız başka yayınevlerinin kitaplarını da bizden istiyebilirler. Bu kitaplar da ödemeli olarak gönderilir. 75 kuruş posta ücreti eklenir. İndirim yapılmaz.